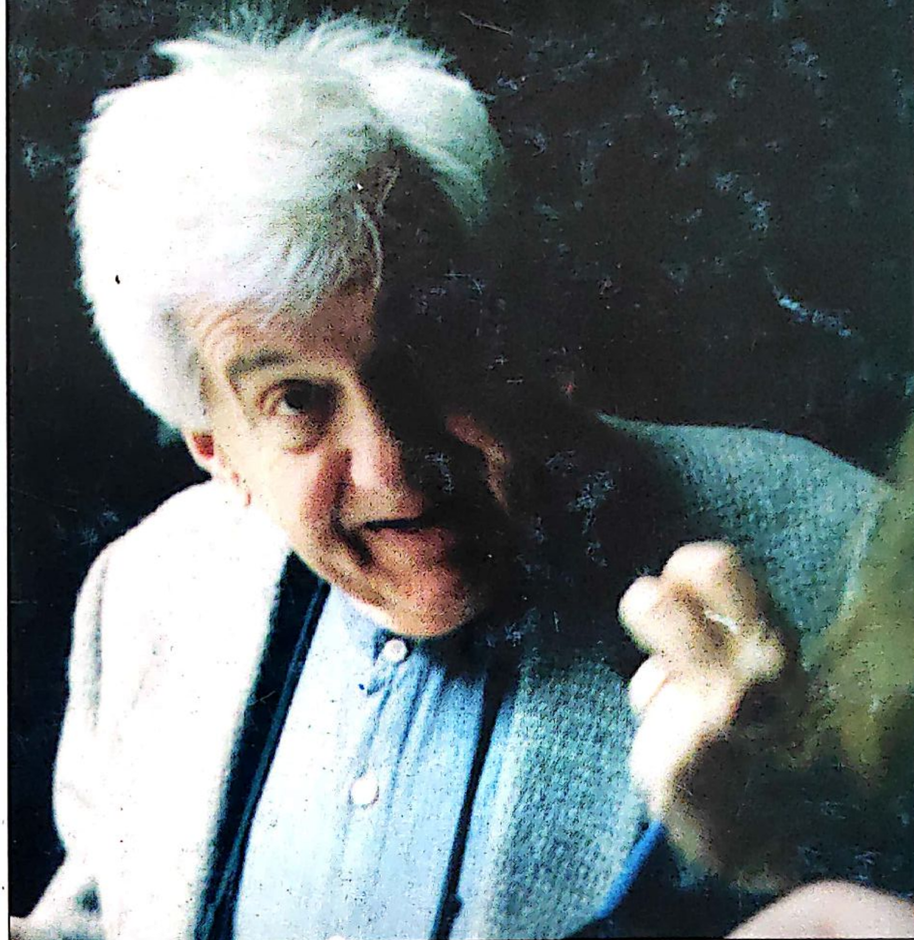
PROFILURI FILOSOFICE



ION IANOȘI. O VIAȚĂ DE … TURAR





ION IANOŞI – O VIAŢĂ DE CĂRTURAR



ION IANOȘI

Exercițiu biobibliografic

1

Scriu aceste pagini într-o superbă clădire din centrul istoric al oraşului Buda, unde am fost invitat pentru zece luni, ca „senior fellow", de către *Collegium Budapest – Institute for Advanced Study*. Această şansă nesperată, doar cu puţin timp înaintea pensionării, i-o datorez în mod decisiv, mi-e limpede, recomandării lui Andrei Pleşu, un „risipitor" şi în generozităţi.

Îmi plac rimele vieţii. Preludiul meseriei didactice mi l-au oferit anii de ucenicie la universitatea leningrădeană. Alţi ani de peregrinări n-au mai urmat, cel mult unele săptămâni cu greu smulse autorităţilor, scurte călătorii pline de frustrări. S-a ivit însă, iată, şi acest aproape postludiu al muncilor – nu şi al muncii, sper –, pe un mal dunărean occidental (la propriu şi la figurat). S-a adeverit astfel vorba prietenului meu Radu Cosaşu, din clipele mele bucureştene depresive: tu te-ai simţi bine, într-un refugiu temporar, numai la Petersburg sau la Budapesta!

Oraşul din urmă mai rimează însă pentru mine şi cu biografia multor predecesori de-ai mei. Tata s-a născut aici, ca şi fraţii ori surorile lui. Bunicul provenea şi el din

părinţi şi bunici austro-ungari; patronii săi îl mutaseră însă de la Budapesta la Braşov, ca „General-Direktor" al unei mari întreprinderi de exploatare forestieră din regiunea secuiască, unde, ca inginer-şef, lucra bunicul meu din partea mamei, cu o similară provenienţă. Şi unul, şi celălalt au cerut şi au obţinut în anii douăzeci cetăţenia română. Părţi din familiile lor au rămas în Ungaria, dar în acele vremuri încă permisive legăturile rămăseseră strânse, cu atât mai mult cu cât baronii Grödl, patronii firmei *SWAG (Siebenbürgische Wald Aktien Gesellschaft)* continuau să-şi conducă afacerile din Viena şi din Budapesta. Părinţii mei s-au cunoscut la Comandău (Komandó), centrul efectiv al exploatării forestiere – de deasupra Covasnăi – unde se născuse mama (avea să şi scrie o carte despre istoria acestei localităţi de munte atât de îndrăgite). Au trăit la Braşov, tata ca funcţionar, apoi comerciant, mama ca ziaristă la cotidianul *Brassói Lapok (Foile braşovene)*. La câţiva ani după ce m-am născut mama ne-a părăsit, mutându-se la Budapesta, unde şi-a continuat activitatea de ziaristă. Către sfârşitul anilor treizeci am petrecut la ea câteva vacanţe de vară. În 1939 va emigra în Anglia, iar în 1946 se va întoarce la Cluj, pentru restul vieţii. În schimb tatăl tatălui meu va pleca în 1947, după moartea soţiei, la fiica lui din Budapesta. A murit aici în vara lui 1950.

Tata s-a născut în anul şi ziua pe care James Joyce şi-a imaginat-o ca dată pentru peregrinările lui Leopold Bloom prin Dublin. Dar mai aproape decât de Leopold mă simt de Ulrich, personajul vienez căruia Robert Musil i-a dat viaţă într-un alt roman cantitativ şi calitativ uriaş al

primei jumătăţi de secol. Nu că m-aş asemui, prin temperament şi caracter, cu acest personaj, nici măcar cu disponibilitatea lui neutru-generoasă, atât de inteligentă, faţă de cele mai diverse valori, în ciuda aparentului său fel de a fi „fără însuşiri"; ci pur şi simplu mă simt un martor întârziat al unei lumi în mare măsură dispărute, atât la Viena sau Budapesta, cât şi în Transilvania, Banat ori Bucovina. Musil a ironizat-o cu formula „Kakania", de la „k. und k.", kaiserlich und königlich, imperial şi regal. Ar fi poate mai îndreptăţit s-o numim „vechea Europă Centrală", cu conotaţiile ei bune şi rele. Ca est-european n-am cum să nu mă recunosc totodată şi central-european. De aici provin şi multe din descentrările mele.

În lungile noastre plimbări cu Janina, bucureşteană get-beget, adulmec urmele paşilor de odinioară. Unde o fi înmormântat bunicul? Unde a urmat tata şcoala? Unde a locuit mama? – la rondul de joacă de lângă casa în care locuia, copiii de o vârstă cu mine administrându-mi, întru marea mea stupefacţie, prima lecţie practică de istorie: despre aceeaşi bătălie le spusese învăţătorul lor că a fost cîştigată de Matei Corvin, iar mie, al meu – că izbânda fusese de partea lui Ştefan cel Mare!

2

M-am născut la 1 mai 1928, la Braşov. Familiile făceau parte din burghezia evreiască, purtând nume germane: Leitner (mama), Steinberger (tatăl, deci şi eu). Mi-au dat un dublu prenume, Ioan-Maximilian, l-am folosit însă doar pe primul, János în varianta maghiară,

cel de al doilea, pus în cinstea unui predecesor îndepărtat, figurând doar în acte.

Bunicul, Victor, i-a cumpărat tatălui meu, Iuliu, o jumătate dintr-un magazin de coloniale, unde, în calitate de coproprietar, se ocupa de contabilitate, în plus de prăjitul cafelei, cu tot soiul de tipicuri, într-o cămăruţă dosnică – pînă azi îmi stăruie în nări mirosul îmbietor. Mama scria articole ocazionale sub pseudonimul Látó Anna (pe româneşte ar suna „Anna văzătoarea"), din plăcere, nu pentru câştig. De pe pereţii casei Steinberger mă priveau, pictaţi în ulei, străbunici ingineri şi medici. Bunicul Leitner era diplomat al Politehnicii din Viena, secţia poduri şi şosele.

Părinţii mei nu erau religioşi. Bunicii, liberali în convingeri şi comportament, mai ţineau câteva sărbători. Din formulele ebraice de la mesele festive nu pricepeam nimic. Nici de Jom Kipur nu posteam, dacă îl însoţeam pe bunic la sinagogă atunci doar pentru joaca din grădină. În oraşele transilvănene existau pe atunci două comunităţi evreieşti distincte, nu cele germană şi spaniolă cunoscute în Vechiul Regat, ci cea „ortodoxă" şi cea „neologă", una tradiţionalist-habotnică de origine galiţiană, alta burghez-liberală de sorginte germană. Evreii ortodocşi păstraseră intacte cultul, obiceiurile, îmbrăcămintea, limba idiş, cei mai mulţi erau săraci şi trăiau îngrămădiţi pe străzi dosnice ale oraşului, unde nimeream rareori. Neologii, cei de „lege nouă" – în cadrul celei vechi –, vorbeau germana literară, Hochdeutsch, erau îndeobşte oameni cultivaţi: bunicul Steinberger citea Goethe, Heine sau la nimereală

pagini din Meyers-Lexikon de 13 volume masive (le am şi azi, se numără printre puţinele mele amintiri palpabile despre el). Sinagogile, rabinii, cimitirele erau separate, nu comunicau între ele. Rabinul neolog, domnul Deutsch, mi-a împrumutat în limba corespunzătoare numelui său un comentariu despre *Cântarea cântărilor*, care analiza versetele într-o altă ordonare, spre a ajunge la un sens diferit de cel îndeobşte acceptat; în schimb, acelaşi domn foarte cult n-a reuşit să mă înveţe din ebraică decât un singur cuvânt, „sus", „cal".

În jurul nostru trăiau saşii, cei mai înstăriţi din oraş, românii, dintre ei recrutându-se inclusiv administraţia locală, ungurii, meseriaşi dar şi slujnice aduse din secuime la „boieri". Limba maternă mi-a fost maghiara, germana am învăţat-o din vorbirea apropiaţilor şi de la bonele austriece. Răsfoiam cărţi din biblioteca bunicului. Mi-am petrecut o parte din copilărie şi din adolescenţă în uriaşa sa casă, cu splendida ei grădină, primite în dar de adio din partea firmei, la numirea ca director general, în locul lui, a fiului său cel mai mare, unchiul meu ajuns între timp bucureştean. Cei doi ilustrau, ca în *Buddenbrooks*, diferenţa dintre un „Bürger" şi un „bourgeois", unul rafinat intelectual, celălalt, mai frust. (Bunicul Leitner era mai degrabă un „Artamonov", stătea săptămâni în pădure cu tăietorii de lemne, îmbrăcat în cojoc şi îndrăgind carnea de berbec, dar şi banii.) Îl iubeam pe bunicul Steinberger, ulterior aveam să realizez asemănarea lui – păstrând proporţiile – cu un „hanseat" de-al lui Thomas Mann; de altfel, viitorul meu ataşament pentru cărţile acestuia ar

putea fi îndatorat atmosferei din casa de pe General Prezan nr. 5. Victor încetase de a mai fi însă un victorios. Sub Antonescu fusese deposedat de multe bunuri şi izgonit din casă. Mi-a impus şi demnitatea cu care s-a adaptat tuturor vicisitudinilor din timpul războiului.

Din clasa a doua primară tata mă înscrisese la o şcoală românească; dar în toamna lui 1940 am fost eliminat, potrivit legilor rasiale, dintr-a doua de gimnaziu şi din orice învăţământ de stat. Puţin mai târziu, la rebeliunea legionară, tatălui meu i s-a impus, cu revolverul la tâmplă, să-şi cedeze „de bună voie" magazinele (între timp ajunseseră patru la număr, se adăugaseră două la periferia oraşului şi unul într-o staţiune balneară); nici după înfrângerea armată a legionarilor n-avea să le mai primească înapoi: continua „românizarea" bunurilor evreieşti, prin tacita înţelegere între părţi sau la modul silnic. Aşa am rămas fără avere, cu mijloace modeste de subzistenţă, înghesuiţi într-o mică locuinţă de bloc de lângă gară. Tata şi-a pierdut vederea la un ochi descărcând cărbuni în cadrul muncii obligatorii; bunicul a fost rănit la primul bombardament „aliat" al Braşovului; bunicul matern a fost luat ostatec cu mai mulţi coreligionari şi dus într-o şcoală rechiziţionată; iar eu trăgeam chiulul de la în grabă încropita dar oficial nerecunoscuta şcoală evreiască de meserii, convins de inaptitudinea mea pentru lăcătuşerie (nici la ulterioara ei omologare nu mi-am scos diploma de lăcătuş, de ruşine pentru neştiinţa mea totală în materie).

Continuam, în schimb, să citesc literatură şi să ascult muzică. Frecventam grupuri care se îndeletniceau cu

„*Musizieren*", în improvizate triouri sau cvartete. Mergeam rar în săli de concerte, dar ascultam deseori orchestre simfonice şi celebri solişti la radio, confruntându-mi preferinţele cu cele ale prietenului meu apropiat, acum fizician în Israel. Principala mea îndeletnicire era însă lectura. În acel răstimp al adolescenţei am parcurs mulţi autori moderni şi contemporani, mai ales francezi dar şi germani, de regulă în bune traduceri maghiare; şi mi-am notat impresiile despre romanele şi eseurile lor, cu juvenilă suficienţă, în jurnalul pe care începusem să-l ţin din timpul războiului şi pe care l-am continuat şi la începutul perioadei postbelice.

În anul şcolar 1944/45 am recuperat în galop clasele de liceu I-VI, materie după materie, clasă după clasă, apoi am urmat în 1946/47, tot la liceul „Ioan Meşotă", clasele VII şi VIII, secţia „umanistă". Bunicul a reintrat în posesia casei sale, care-i va fi luată, de rândul următor, tatălui meu spre finalul aceluiaşi deceniu, prin naţionalizare. (În prezent se află pe Strada Colonel Buzoianu 7: generalul a fost degradat.) Până una-alta trăiam însă acolo, la început cu bunicii, apoi numai tata şi cu mine în două camere despărţite de restul fostului apartament uriaş de la etajul întâi. Citeam în continuare mult, literatură artistică şi eseu filosofic, îndrăgind încă de atunci zonele lor de interferenţă. Mă jucam cu gândul să devin scriitor maghiar, îmi încercam forţele în poezie, povestire, meditaţie, îmi notam gândurile în noi şi noi caiete.

Un timp interesele mele au fost precumpănitor culturale, cu un tribut plătit verbiozităţii estetizante. Apoi au

luat (şi) o turnură politică. Întorsătura era previzibilă după anii de persecuţii rasiale, 23 august 1944 fiind întâmpinat de evrei ca un real act salvator. Radicalizarea unora dintre ei în perioada imediat următoare s-a datorat credinţei naive în stingerea definitivă a tensiunilor etnice, naţionale ori religioase în cadrul „internaţionalismului" proclamat. Alţii, mai ales sioniştii, nu s-au încrezut în promisiuni şi au emigrat de timpuriu. Tata, angajat în sprijinirea unor cunoscuţi şi prieteni comunişti încă de pe vremea activităţii lor ilegale – motiv de conflict cu fraţii lui mai mari –, s-a înscris în partidul comunist. L-am urmat la 30 decembrie 1945, cu câteva luni mai devreme de împlinirea vârstei statutare de 18 ani. Înaintea plecării sale la Budapesta, bunicul urmărea şi interesat, şi sceptic schimbarea noastră la faţă. Ne recunoştea bunele intenţii, dar le considera utopice, se îndoia de şansa de a fi înfăptuite: zâmbea binevoitor când mă străduiam să „luminez" fetele de serviciu din organizaţia de tineret, în intenţia de a transforma, potrivit formulei leniniste, „bucătăresele în şefi de stat". (Nu bănuiam ironica împlinire a previziunii de peste decenii, prin „viclenia istoriei".) Nu ne lăsam abătuţi de la „calea mântuitoare". Ni s-au alăturat mama şi soţul ei, întorşi acasă din Anglia spre a „construi socialismul". Câţiva ani mai târziu vor fi zvârliţi afară din partid şi din slujbe ca „spioni virtuali" (în partid vor refuza să se mai înscrie când li se va oferi, la reîncadrarea ca ziarişti, şi „reabilitarea politică"). Şi tata a fost exclus din partid ca „fost exploatator", dar curând l-au reprimit pentru a-i fi sprijinit pe „ilegalişti". Când în rând cu alţi „foşti" a fost expulzat din

Braşovul rebotezat „Oraşul Stalin”, ca atare menit să fie curăţat de impuri, a reuşit să evite exilul la ţară – nu ca fratele mamei – şi să se refugieze în Capitală, aciuindu-se în calitate de corector de noapte la ziarul *Elő̋re (Înainte)*, o meserie practicată cu un singur ochi dar cu devotament, îndrăgită, ca şi locuinţele de una, apoi de două camere, ultima situată la periferie, în care a trăit până la sfârşit cu soţia, din leafa lor mică, apoi din pensie, mulţumit, în aşteptarea dreptăţii sociale promise.

Eu însumi aveam să port decenii de-a rândul în „dosarul de cadre” toate aceste antecedente opuse: emigrarea mamei în Anglia, dar şi întoarcerea ei în ţară, averea luată tatălui – magazine, casa – dar şi calitatea lui de „simpatizant activ” al firavei mişcări comuniste de dinainte de 1944. De „pete” şi mai ales de consecinţele lor m-a salvat, după începutul universitar clujean, trimiterea la studii în Uniunea Sovietică.

3

Doi ani şcolari, 1947/49, am urmat la Universitatea *„Bólyai”*, pe atunci încă de sine stătătoare, filologia, la specialitatea maghiară, iar secundar – un an franceza, apoi rusa. Distinctele domenii de pregătire nu contau prea mult. Parte din noii mei prieteni frecventau filosofia şi psihologia. Locuiam împreună la cămin, ne confruntam aprins pe orice temă, disociam tradiţii şi dibuiam căi de urmat. Dacă la Universitatea *„Babeş”* mai dominau personalităţile ataşate partidelor ţărănist şi liberal, atmosfera de la *„Bólyai”* era categoric de stânga. Mulţi proveneau

dintr-un specific „poporanism" maghiar interbelic, aşa-numiţii „népiek", orientare având şi o aripă mai radicală decât variantele româneşti. Se întăreau social-democraţii şi mai cu seamă comuniştii. Ultimii şi-au asigurat ascensiunea datorită muncitorimii maghiare din marile uzine. În ultimul timp se bate monedă pe tema unor interferenţe dintre apartenenţa naţională şi opţiunea politică. N-am apucat înfruntările violente din Clujul anului 1946, invocate de obicei în sprijinul polarizării celor două tabere. Istoricii le vor nuanţa, poate, cu motivaţii cu tot, spre a depăşi partizanatele retroactivate.

Pot depune mărturie numai asupra unui segment din viaţa universitară maghiară. Participanţii la faza finală a războiului, dintre profesori şi studenţii mai vârstnici, se străduiau să-şi lepede, sincer ori conjunctural, povara iluziilor naţionaliste, eventualele lor ataşamente horthyste de după cedarea Ardealului de Nord. Mulţi tineri, îmbătaţi de promisiunile păcii, vroiau să se împărtăşească din „noua lume bună". În perspectiva ei, deosebirile religioase şi etnice păreau să nu mai aibă vreo relevanţă. Desigur, viitorul avea să joace multe feste adepţilor naivi ai unui socialism ideal, în toate drept şi echitabil. După doi-trei ani aveau să se abată asupra multora excomunicări politice şi marginalizări profesionale, urmate nu o dată de închisori şi sinucideri. Deocamdată visul frăţietăţii întru libertate şi egalitate îi mai fascina însă pe cărturarii frecventaţi de mine, inclusiv victime viitoare ale tragediei. O dovadă mi-a furnizat-o în vara lui 1948 formarea brigăzilor studenţeşti pentru şantierele de construcţie de la Salva-Vi-

şeu şi Bumbeşti-Livezeni. Am ajuns la acesta din urmă, copleşit de un entuziasm specific tineresc, dar şi răspândit printre „brigadieri", mai des sincer decât prefăcut; nu cred să fi receptat greşit starea lor de spirit, care era şi starea mea de spirit.

Aşadar „făceam politică", ne imaginam actori cu roluri de soi, nu doar figuranţi cu intrări şi ieşiri prescrise de regizori abili. În răstimpuri şi cu măsură „făceam şi carte". Descopeream autori necunoscuţi, îi comentam siguri de noi, elaboram propriii texte orgolioase. Ţin minte un studiu în care comparam baladele populare secuieşti cu cele scoţiene, pe baza unor presupuse similitudini de atmosferă şi structură; impulsul trebuie să mi-l fi dat vreo exegeză consultată în grabă. Încercam să analizez şi poeţi culţi unguri de care mă ataşasem încă la Braşov. Citeam romane occidentale pentru mine noi, dar mă aventuram şi pe teritorii filosofice mai dificile. Nu mă atrăgea, totuşi, „ştiinţa severă", am cam ocolit filologia riguroasă, pe cea fino-ugrică precum şi pe cele indoeuropene. Îmi stătea mai la inimă genul eseistic. Dacă aş fi continuat studenţia în acea atmosferă exuberantă şi multicoloră, aş fi riscat să mă blochez într-o publicistică superficială. M-aş fi ţinut oricum de scris, dar mi-ar fi lipsit disciplina de lucru.

Pe aceasta – paradoxal – mi-am însuşit-o la o facultate sovietică, mediocră, dar oferindu-mi cadrul de maturizare. Am fost selecţionaţi în vara lui 1949 de către un trimis de la „centru", mulţi studenţi şi de la Cluj, pentru studii în străinătate, prioritar în U.R.S.S. Deşi atârna de-acum destul de greu în balanţă, „originea socială" nu

era încă neapărat decisivă. Tata fusese reprimit în partid, pe mama nu o eliminaseră încă, prezentam garanţiile politice şi profesionale, confirmate de un coleg cu trecere pe lângă delegatul din Bucureşti. Am fost deci inclus pe râvnita de mine listă, instalat într-o tabără de pregătire din Capitală, iar toamna îmbarcat într-unul din cele trei lungi trenuri amenajate special pentru noi. La Moscova, comisia rusă de repartizare a acceptat propunerea de-acasă ca să urmez filosofia şi m-a trimis la Universitatea „*A. A. Jdanov*" din Leningrad. Împreună cu cei sosiţi anul următor, tot mulţi, precum şi cu cei ulteriori, în scădere treptată, în institutele superioare leningrădene ne-am adunat, în perioada în care am fost acolo, peste 900 de „pământeni" români – denumirea singurei organizaţii admise, nemaicontând dacă eşti membru de partid sau numai al organizaţiilor de tineret. La universitatea leningrădeană aveam să ne strângem vreo 50, dintre care la filosofie, după primii 3 printre care mă număram, s-a ajuns la cca. 15 studenţi.

Cu începerea noii facultăţi am pierdut cei doi ani clujeni; aveam să-i recuperez la aşa-numita „aspirantură", actualul doctorat, pe care, revenit în urma recomandării facultăţii, aveam s-o termin într-un singur an, în locul celor trei prescrişi. Am stat aşadar la Leningrad şase ani, cinci ca student, unul ca „aspirant". În toamna lui 1955 m-am întors în ţară, cu titlul dobândit de „candidat (doctor) în ştiinţe filosofice", primul de acest fel în respectivul domeniu şi unul dintre cele dintâi în discipline umane.

Lunga mea ucenicie de-acolo s-a desfăşurat în condiţii amestecate. Filosofia era înfeudată dogmelor

oficiale staliniste, predată ciuntit şi rudimentar până către finalul studenţiei mele, când au început să revină la facultate profesorii căzuţi în dizgraţie şi îndepărtaţi la distanţe mai mari sau mai mici, mai ales din cauza ataşamentului lor faţă de filosofia clasică germană (denunţată în discuţia privitoare la manualul lui Aleksandrov de către acelaşi procuror ca şi în cazul scriitorilor Ahmatova şi Zoşcenko, temutul ideolog Jdanov, semidoct brutal, dar numele căruia îl purta universitatea leningrădeană, în trecut urmată de atâtea somităţi). Lipsa profesionalităţii o compensau însă, în talerul pozitiv al balanţei, contactul cu oraşul, cultura şi limba lui, ca şi „extrateritorialitatea" noastră nu doar faţă de mizeria şi mizeriile vieţii sovietice postbelice, dar mai ales faţă de instabilitatea socială şi teroarea intelectuală înteţite la extrem în România tocmai la începutul anilor cincizeci. Am avut norocul să scap astfel de perioada celui mai deşănţat dogmatism autohton: de pericolul fie de a-i cădea victimă, fie de a intra în slujba lui printr-o publicistică necoaptă de care apoi să mă fi ruşinat toată viaţa.

Din al doilea an de studenţie am fost mutaţi, români, maghiari, polonezi, cehi, est-germani, chinezi, nord-coreeni, laolaltă cu un număr de sovietici aleşi pe sprânceană, în căminul Universităţii de pe malul drept al Nevei, chiar faţă în faţă cu Palatul de Iarnă. Majoritatea ferestrelor se deschideau spre cea mai feerică panoramă a urbei vechi, baroce şi neoclasice, datorată lui Petru I, Ekaterinei a II-a şi lui Alexandru I. Rotindu-mi privirile, vedeam de la fereastra mea, la mică distanţă, laolaltă, Fortăreaţa Petru

şi Pavel, Coloanele Rostrale, fosta clădire a Bursei, Muzeul Ermitaj, Amiralitatea, Catedrala Isaakievski. Puţin mai departe, plimbându-mă, ajungeam pe Nevski Prospekt sau pe Câmpul lui Marte. Dincolo de primul pod se aflau Universitatea, cu majestuoasa ei clădire centrală, Biblioteca Academiei, „Casa Puşkin", arhivă şi muzeu ale literaturii ruse, iar îndărătul lor, „liniile" Insulei Vasilievski, proiectate cândva să devină canalele noii Veneţii a Nordului. Trăiam în plin muzeu – artistic, istoric, literar –, într-o realitate mitică, excepţională ca relevanţă pentru cineva familiarizat doar cu două burguri transilvănene. Leningradul a constituit pentru mine marea revelaţie a acelor ani, Oraşul-Muzeu, Oraşul-Bibliotecă, Oraşul-Istorie în toate câte cuprindea în partea lui centrală veche, împreună cu reşedinţele imperiale şi nobiliare din împrejurimi, superbele lor palate, parcuri şi fântâni. Nicicând nu mi s-a tocit prospeţimea degustării lor, le-am tot contemplat dulce şi amar, cu amărăciunea că nu voi mai avea parte vreme îndelungată de dulceaţa lor. După întoarcere le-am revăzut obsesiv în visele mele, diurne şi nocturne, în rarele reveniri am căutat în zadar să retrăiesc, în toată autenticitatea, senzaţiile clipelor petrecute acolo; şi, ca slabă compensaţie cărturărească, aveam să scriu o carte despre oraşul tinereţii pierdute...

Aveam să extind iubirea decorului şi asupra autorilor săi. Acolo, culmea, nu citeam literatură, ci filosofia prescrisă pentru seminare şi examene, în cele mai multe cazuri searbădă. Dar întregul mediu împrejmuitor lucra în favoarea întâlnirii cu marii scriitori ruşi. Limba învăţată

trudnic şi perfecţionată abia ulterior avea şi ea să-şi spună cuvântul. Pentru a o pricepe şi pentru a şi înţelege câte ceva din lumea ei contemporană, am căutat să mă apropii de colegii ruşi. Biografia nu şi-o ascundeau, iar ea părea deseori gata făcută pentru a fi povestită întru uluirea interlocutorului. Deseori mi-a fost dat şi mai apoi să constat disponibilitatea rusească pentru destăinuiri ajungând până la detalii interzise în alte părţi de lume; şi m-a fascinat această brutalitate confesivă comună literaturii şi vieţii. Regret întreruperea legăturilor, după absolvire, cu foştii colegi. Orice tinereţe crede în viitorul ei nelimitat, iroseşte ca atare multe dintre şansele la îndemână. N-au lipsit, e drept, nici motivele conjuncturale care au dus, de ambele părţi, la izolare.

Suspiciunea şi frica nu puteau să ne fi ocolit. Ignoram multe fapte sângeroase din apropiere, de pildă condamnarea şi executarea întregii conduceri leningrădene din timpul blocadei de 900 de zile a oraşului, crimă aranjată, la comanda lui Stalin, tot de către Jdanov. Am nimerit şi în câteva medii „disidente", prin colegi mai vârstnici; starea de spirit de-acolo era aceeaşi cu a unui coleg de an ceh, care a fost însă „turnat" de un concetăţean şi reţinut acasă în vacanţa de vară. După asemenea întâmplări mă temeam să mai fac incursiuni în zone interzise. Preferam să mă ştiu în securitatea obştei „pământenilor", chiar dacă nici ea n-a fost ocolită de situaţii penibile. Aveam şi motive personale pentru prudenţă, nu vroiam să fie zgândărită biografia mea şi cea a apropiaţilor mei. La reverificarea organizată în ţară, după „devierea de

dreapta", în vara lui 1952, era cât pe-aci s-o păţesc, doar graţie „jumătăţii bune" din dosarul tatălui şi a îmblânzirii atmosferei în septembrie (potrivit scenariului tipic al duşurilor calde-reci) am fost iertat şi retrimis, după ce în aceeaşi vară fierbinte mă şi căsătorisem cu Janina, într-o pauză a şedinţelor de prelucrare a „pământenilor". Mă persecuta, nemărturisit, şi gândul înrudirii prin alianţă cu un mai vechi dizgraţiat, pe care-l întâlnisem o singură dată, în neştiutul de mine domiciliu al său obligatoriu, despre ale cărui „crime" am aflat mai târziu din ziare şi care avea curând să fie ucis împreună cu Pătrăşcanu. Sistemul ştia să insufle oricui conştiinţa vinovăţiei prezumtive, sentimentul imposibilităţii de a fi fără pată şi prihană. Fiecare era vulnerabil chiar în condiţiile relativ antiseptice în care nimerisem. Aşa încât continuam să iau parte la dezbaterea genialelor lucrări ale tovarăşului Stalin despre lingvistică şi despre economia socialistă.

Nu am fost totuşi un neştiutor deplin al aberaţiilor din jur. Încă din anul I intram într-o stare de angoasă surdă când la intrarea în cămin mă întâmpinau chipurile tâmpe din portretele membrilor Prezidiului C.C. Am auzit multe ironii şoptite de colegii comsomolişti constrânşi, ca şi noi de altfel, la continue genoflexiuni când se pronunţa numele „genialului conducător". Am trăit valul de naţionalism şi antisemitism dinaintea morţii lui Stalin, fără a pune conştient în cauză, pentru aceste excese mutate şi în stradă, persoana lui sau a manipulatorului principal din umbră, Beria. Dimpotrivă, am fost şi eu întrucâtva atins de disperarea de masă declanşată la decesul „părintelui po-

poarelor". Principala mea naivitate, care îmi insufla încredere, privea însă viitorul socialismului. De aceea m-am şi lăsat influenţat de pasajele privitoare la artă din Raportul lui Malenkov ţinut la Congresul al XIX-lea, pe care le-am introdus în disertaţia mea de „candidat în ştiinţe", aflând abia după întoarcerea mea acasă de retragerea lor din circuit, ca fiind copiate, de cei care confecţionaseră respectiva pagină, dintr-o veche şi interzisă enciclopedie a unor autori troţkişti. Grotesca păţanie nu m-a amuzat deloc, temându-mă pentru titlul dobândit, care oficial abia urma să fie confirmat de comisia moscovită de atestare a diplomelor – dar ea avea curând să-mi transmită documentul.

Congresul al XX-lea şi Raportul secret al lui Hruşciov despre crimele lui Stalin (raport multă vreme trecut sub tăcere de Gheorghiu-Dej şi pentru răspândirea căruia unii au plătit cu sancţiuni usturătoare) aveau să mă ajungă din urmă câteva luni după întoarcerea acasă. A fost un adevărat cutremur care a zguduit orânduirea din temelii. I-am intuit unele semne premergătoare, totuşi palid, nu în toată amploarea lor, şi fără să am în vedere posibilele consecinţe globale târzii – pe care nici politologi mai experimentaţi nu le-au gândit pe atunci până la capăt. De Stalin m-am despărţit o dată pentru totdeauna ca de un criminal cinic; dar m-am încrezut în continuare în posibilitatea însănătoşirii socialismului, fără el şi împotriva lui. Speram şi în şansa de redresare a Uniunii Sovietice, locuitorii căreia contribuiseră cu atâtea morţi şi suferinţe la prăbuşirea hitlerismului. Multe lucruri mi-au alimentat această credinţă: faptul că am rămas în viaţă, că am putut

studia într-unul din cele mai frumoase oraşe europene (şi acum i-aş pune alături doar Praga atât de diferită), că am cunoscuţi ruşi minunaţi, care au trecut prin frustrări şi chinuri multiple, aproape ca nişte personaje de roman. Sentimentele mele de recunoştinţă au făcut să şi estompez lucrurile, să le reţin pe cele bune, să mai trec peste cele rele. Am autocenzurat destule evidenţe negative de-acolo şi apoi de-aici, cu o comoditate partizană. Abia întru târziu voi purcede la disocieri în genul formulei lui Croce despre Hegel: „ce e viu şi ce e mort" din idealurile pe care le-am împărtăşit. Dar nici nu mă raliez identificărilor globale inverse, azi curente, pe care le consider la fel de comode, fie dintre comunism şi fascism, fie dintre Stalin şi Lenin, Lenin şi Marx, Marx şi gânditorii luminişti sau vechii utopişti. Cât priveşte cultura rusă, îi rămân fidel, cu multiple nuanţări la care ea însăşi ne îndeamnă. Iar Leningradul îl voi iubi mereu, în reluata şi în ataşamentele mele niciodată uitata lui identitate anterioară, aceea de Sankt-Petersburg.

4

Din octombrie 1955 m-am stabilit definitiv în Bucureşti, în locuinţa socrilor. Aici locuise şi de aici fusese ridicat, după 23 august 1944 – aveam să aflu ulterior – fostul subsecretar de stat antonescian de la Externe, Rădulescu-Pogoneanu, fiul cunoscutului profesor universitar. La etajul de peste noi, în doar jumătate din apartamentul ei de odinioară, continua să locuiască, până la emigrarea în Franţa, sora lui, prima soţie a lui Mircea

Vulcănescu. Li se naţionalizase casa. Socrului meu, Dr. Leon Caffé, i se păruse prea încăpătoare, după plecarea Janinei la studii, locuinţa sa anterioară, renunţase la ea şi îi fusese repartizat, cu chirie, parterul acestei case, ale cărei trei camere aveau să se dovedească în schimb insuficiente după naşterea fiicei noastre Maria, în noiembrie.

La Ministerului Învăţământului, în aşteptarea postului, m-am autodeclarat specialist în „estetică". Era şi nu era adevărat, diploma şi disertaţia tratau chestiuni de gnoseologie a artei, după propriii lecturi încropite, fiindcă la facultate n-avusesem parte decât de un curs primitiv de un semestru. Am fost crezut pe cuvânt şi numit lector la catedra de estetică a celor trei institute de artă: muzică, plastică şi teatru. Am ţinut cursuri şi seminarii la Institutul de Teatru şi Cinematografie, din 1955 pînă în 1958, când m-am mutat pentru tot restul carierei mele didactice la Universitatea Bucureşti. Dintre studenţii mei de atunci destui aveau să ajungă reputaţi actori şi regizori. Câte unul dintre ei, în rarele noastre încrucişări de drumuri, mă asigură de calitatea muncii prestate pe vremuri. Poate fi vorba de o nostalgică retrăire a tinereţii, de un gest condescendent ori chiar de o reprezentare netrucată comparativ cu prelegerile prin excelenţă dogmatice ale altora. Gândirea schematizatoare nu-mi era străină nici mie, mă străduiam totuşi să ajung şi la exegeze autentice. În estetică eram un novice, nu parcursesem sistematic tratatele de bază, cunoşteam însă nu puţine opere literare, teatrale, muzicale. Anume pe marginea lor şi cu ajutorul unui prim set de concepte îmi improvizam

cursurile. Impresia relativ bună a studenţilor s-ar fi putut datora ancorării lor integrale în practica spectacolului. Nu stăpâneam deplin nici instrumentul expresiv. Încă nu mă decisesem pentru limba română, mai cochetam cu folosirea preferenţială a maghiarei.

Dovada o constituie atât publicistica pe care am început-o curând şi am continuat-o un număr de ani la reviste literare şi de cultură din Cluj şi Tg. Mureş, mai ales la *Utunk*, dar şi la *Korunk* şi *Igaz Szó*, cât şi jumătatea de normă pe care suplimentar am acceptat-o la ziarul bucureştean *Előre*, cel pe care noaptea îl corecta tata. Motivele erau şi de ordin financiar, ţineam să ne întreţinem singuri, două salarii universitare de începători nu prea ajungeau pentru trei persoane. În cele vreo zece luni petrecute la ziar am răspuns de materialele cu caracter teoretic. Experienţa mea jurnalistică s-ar fi sfârşit cu siguranţă prost, dacă în toamna lui 1956 nu mi s-ar fi oferit să fiu angajat în activul central de partid, ca „instructor" al Secţiei de Artă şi Cultură. Dezastrul astfel evitat s-ar fi produs peste câteva săptămâni, pe baza revoluţiei din Ungaria (denunţată pe atunci drept „contrarevoluţie"), în orbita căreia au nimerit mai toţi redactorii ziarului, inclusiv redactorul-şef, ducând la destituirea şi excluderea lor din viaţa culturală pentru ani mulţi. Atmosfera premergătoare încinsă, din birouri şi de pe culoare, mă acaparase şi pe mine. Atât de invocatul zeu protector al vechimii mi-a mai întins însă, o dată în plus, mâna – rămâne de judecat, în perspectivă, dacă întru norocul sau nenorocul meu.

M-am mutat aşadar cu lucrul într-o clădire de pe lângă vechiul sediu al Comitetului Central, destinată secţiei noastre; dar mi-am continuat şi munca în învăţământul superior şi publicistica în limba maghiară. Pe aceasta am desfăşurat-o de la început sub pseudonimul Jánosi János (nume inventat după prenumele cu care dintotdeauna fusesem interpelat), curând reuşind să-mi oficializez noua identitate şi în buletin. În varianta românizată, totuşi nu excesiv de românească, şi cu bună ştiinţă, pentru a nu fi suspectat de acomodare prea lesnicioasă, devenisem un Ion Ianoşi. Cu acest nume, deşi oficializat doar ceva mai târziu, mi-am luat în primire „funcţia". Aveam de urmărit tocmai cultura „naţionalităţilor conlocuitoare", maghiară, germană, idiş ş.a. Un timp mi-am îndeplinit acest rol în cadrul sectorului „artă", mai ales în raport cu teatrele maghiare din ţară, la cererea mea am fost apoi mutat în sectorul „literatură", unde primordial tot de revistele minorităţilor naţionale mă ocupam, iar cu timpul întrucâtva şi de cele româneşti. Îi ajutam pe cei doi colegi de-ai mei, un poet şi un prozator, în contactele cu Uniunea Scriitorilor. Al patrulea, şeful nostru direct, era un fost muncitor, „scos din producţie" pentru a îndruma cultura.

Unii publicişti n-au uitat această perioadă a mea de activist (pe care eu n-am trecut-o niciodată sub tăcere, dovadă şi un capitol din întâia mea carte de memorii), somându-mă în presă la mărturisiri complete. Când le voi face, în cadrul proiectatului ultim volum memorialistic, îi voi dezamăgi. Nu ştiam nimic din secretele zeilor, chiar deconspirate nu receptam decât învolburările lor ultime

şi slabe. Ne mişcam într-un cerc restrâns, oamenii din secţie şi scriitorii pe care-i contactam sau care ne căutau pentru problemele lor curente. Ne uitam peste sumare de reviste, ceream spre lectură unele articole, ajungeam la compromis cu şefii de redacţie; discutam uneori cu cenzorii de la Direcţia Presei şi a Tipăriturilor motivele pentru care opreau publicarea unor manuscrise, câteodată încercam şi chiar reuşeam să le salvăm; pregăteam, în noi şi noi variante, potrivit observaţiilor „de sus", Salutul ce urma a fi rostit la Conferinţa Scriitorilor şi care trebuia să cuprindă în vreo două pagini toate „indicaţiile preţioase" în cea mai ternă limbă de lemn; receptam doleanţele scriitorilor şi îi primeam pe ei înşişi, căutând după puterea noastră, limitată oricum, să le ameliorăm situaţia. Erau activităţi de rutină şi subalterne, în cadrul oficializat şi atunci încă de mai nimeni contestat, în nici un caz pe faţă şi la modul global. Am asistat şi la momente nefaste, ca atare receptate de mine, dar fără să mă opun. Unele s-au produs în 1958, când a urmat plata pentru liberalismele din 1956. Au fost apoi judecaţi activişti suspectaţi de Gheorghiu-Dej de a-i fi plănuit sau numai dorit înlocuirea, în consonanţă şi cu alte schimbări de conduceri est-europene. S-au organizat în mari săli din Capitală, inclusiv în Aula Universităţii, demascări ale unor intelectuali neînregimentaţi, cu idei sau opere nonconformiste. N-am avut nici unul vreun rol la iniţierea ori îndeplinirea acestor procese de vrăjitoare; dar am asistat la câteva dintre ele, ca pioni neînsufleţiţi, şi ne mulţumeam apoi să ne reaplecăm asupra textelor literare, căutând să manifestăm bu-

năvoinţă în cadrul durităţii schimbătoare a momentului. Şefii ne mai admonestau pentru „lipsă de vigilenţă", dar nu se aşteptau să depăşim vreodată limitele sacrosancte prescrise de ei. Ne aflam „sub vremi", dar ca „rotiţe şi şuruburi" ale sistemului.

Treptat mi s-a făcut apoi lehamite inclusiv de micile mele privilegii materiale şi sociale. Am început să mă gândesc la eliberare. Depăşisem cu mult perioada promisă la angajare. Tot ce reuşisem – nu puţin în perspectiva retragerii depline în profesie – a fost treptata elaborare a două cărţi, în orele de serviciu şi în detrimentul lor. Le scriam acum în româneşte, un timp menţinându-mă în paralel şi în publicistica maghiară, rărită treptat iar apoi abandonată. O parte considerabilă a timpului în sediu – de mult cel din centru, binecunoscut – o rezervam cursurilor şi mai ales cărţilor.

Aşa au şi apărut **Romanul monumental şi secolul XX** (1963), iar câteva luni după părăsirea secţiei, **Thomas Mann** (1965). Prima carte a fost distinsă cu Premiul de critică pe anul 1963 al Uniunii Scriitorilor, evident şi ca urmare a poziţiei mele de activist, coresponsabil pe deasupra pentru activităţile scriitoriceşti; doar atât n-ar fi fost însă suficient decât pentru a fi propusă la premiu, decizia finală aparţinând şefului „direcţiei" care se ocupa de trei „secţii": propagandă, învăţământ, ştiinţă şi cultură. În perioada din urmă circula la noi o vorbă: indiferent dacă X (adjunctul şefului de secţie) îl laudă sau îl beşteleşte, Ianoşi tot la Thomas Mann revine în biroul lui! Aşa era. Mă dezimplicasem tot mai decis din ce se petrecea în jur –

atitudine pe care aveam s-o reactualizez în şedinţele de partid ale facultăţii în anii optzeci, retras într-o bancă din fundul amfiteatrului, luând notiţe din volume sau elaborând ciorne de text, fără să aud nimic din perorări şi discuţii.

E de cumpănit dacă această atitudine prudentă, centrată asupra profesiei alese, merită oprobriu sau aprobare. Şi una, şi alta, probabil, cu schimbul şi în măsură variabilă. Nuanţarea componentelor nu mi-ar încăpea în spaţiul de faţă. Merită să fac totuşi câteva observaţii finale – justificatoare întrucâtva. Întâi: în acei nouă ani, din octombrie 1956 până în martie 1965 (luna morţii lui Gheorghiu-Dej) nu am dat, după ştiinţa mea, nici un prilej scriitorilor să mă învinovăţească retroactiv de fapte grave – deşi, în starea de spirit agitată de-acum, unul-altul dintre cei invariabil „puri" ar putea recupera omisiunea. Apoi: rolul mi l-am resimţit ca tot mai inadecvat, drept care am început să bombardez conducerea cu cereri, pentru ea total neuzuale, de a fi eliberat din funcţie, solicitările mele intempestive fiind satisfăcute în cele din urmă, spre bucuria mea şi îngrijorarea multor apropiaţi de a mă fi jucat cu focul: după ei, aş fi putut fi curând aspru pedepsit (ceea ce nu s-a întâmplat, dovadă a inconsistenţei opiniei potrivit căreia nimeni nu s-ar fi putut smulge din mecanismul care-l înşfăcase). În fine: chiar şi cu mult înainte de a ieşi din angrenaj am reuşit să mă îndepărtez de el lăuntric, prin elaborarea a două cărţi, tot mai distanţate ca factură de „comanda socială", fortificându-mi pas cu pas independenţa culturală şi onestitatea intelectuală.

Primăvara lui 1965 îl aducea pe Ceauşescu la conducerea partidului şi a ţării. L-am privit de la început cu suspiciune, nu doar din cauza observaţiilor socrului meu, care-l întâlnise ca medic pe pacient, dar mai ales fiindcă prevedeam continuarea şi înăsprirea „naţional-comunismului" inaugurat încă de predecesor. Turnura devenită publică şi agresivă în 1964 le era multora pe plac, ca dovadă a râvnitei independenţe naţionale. Eu îi mai receptasem şi excrescenţele naţionaliste, globale dar şi personalizate. În planul din urmă trăisem şi o experienţă inedită, semn al „dublei contabilităţi" în accentuare. Văzusem cu ochii mei hotărârea Secretariatului C.C. de aprobare a participării mele la Congresul Internaţional de Estetică de la Amsterdam – după care nici mie, nici profesorului de la Facultatea de Litere, Silvian Iosifescu, Ministerul de Interne nu ne-a dat viza de ieşire din ţară. Confidenţial mi s-a oferit şi motivul: „Tovarăşul" (Gheorghiu-Dej) a dispus ca la reuniunile din străinătate ţara să fie reprezentată numai de majoritari, nu de alogeni – dar să nu-mi fac griji, se are deplină încredere în mine! Ar fi fost prima mea ieşire în Occident. Am trecut peste insucces. Primăvara următoare mă plimbam calm pe străzile bucureştene însorite. Îmi puteam vedea exclusiv de treaba care-mi stătea la inimă.

5

Din 1955 nu mi-am întrerupt niciodată munca didactică, aşa încât, până la pensionarea care se apropie, voi avea 43 de ani bătuţi pe muche de muncă didactică,

dintre care 40 la Facultatea de Filosofie (în răstimpuri Secţia de Filosofie a unor facultăţi cu profil mai larg, apoi iar de sine stătătoare), în unele perioade ţinând ore şi la Facultăţile filologice – română, germanice, slave – şi la Istorie. La Filosofie am ajuns titular al cursului de estetică, după un deceniu de întrerupere a predării acestei discipline, în urma mutării silnice a lui Tudor Vianu la catedra de literatură universală şi comparată. Graţie doctoratului meu timpuriu, am putut depăşi în anul mutării mele la Universitate, 1958, încadrarea de lector. Am concurat succesiv, cum era obiceiul pe atunci, pentru a obţine postul, de „conferenţiar titular provizoriu", şi titlul, de „conferenţiar titular definitiv". Mi-a surâs şi ulterior şansa de a relua, cu succes, procedurile pentru a fi declarat, de Senatul Universităţii, „profesor titular provizoriu" şi apoi, în 1968, „profesor titular definitiv". La numai patruzeci de ani am fost „uns" în cea mai înaltă funcţie didactică (pentru cea ştiinţifică, de „doctor-docent", n-am mai concurat). Reuşita s-a datorat şi împrejurării de a nu fi fost încă blocate avansările, aşa cum s-a întâmplat ceva mai târziu pentru cei doar cu câţiva ani mai tineri; dar şi dorinţei unor colegi de generaţie de a accede la profesorat şi gestului lor tactic de a mă lua printre ei, deoarece publicasem mai multe lucrări. Cu toţii am trecut cu bine de votul secret al Senatului. Pe mine m-a sprijinit, nescontat, acad. Iorgu Iordan. Nu ne cunoşteam, dar asistase la o susţinere de doctorat la care, în calitate de referent ştiinţific oficial, după enunţarea unor obiecţii, am acceptat şi punctele de vedere împărtăşite de doctorand

şi am recomandat să i se atribuie titlul râvnit: o probă de responsabilitate profesională, în ochii vorbitorului, un gest de normalitate academică, presupusesem eu – ce-i drept, nu de către toţi şi nu întotdeauna respectată.

Am fost, aşadar, scutit de tevaturile nevrozante la care aveau în curând să fie supuşi cei dornici să urce treptele încadrării didactice. Ţineam cursuri, conduceam doctorate, am fost şeful micii noastre catedre de estetică şi etică, până să ne fi reintegrat în mult mai numeroasa catedră de filosofie, întru deplina mea mulţumire, întrucât îmi displăcea orice îndatorire administrativă şi nu făcusem faţă treburilor organizatorice sau momentelor tensionate din colectivul nostru. Mi-am văzut doar de estetică, încercând, cu succes variabil, să cedez seminarele cursului meu unor persoane tinere. Îmi plăceau prelegerile, dar nu prea reuşeam să-mi antrenez studenţii la discuţiile de seminar (gustul pentru „seminarele speciale" aveam să-l descopăr doar după reintroducerea lor, adică în ultimii ani). Eram moale, concesiv, uşor de tras pe sfoară. Nu pretindeam prezenţa la cursuri, deşi în principiu încă obligatorie, acceptam în sală pe cei întârziaţi, treceam cu vederea lacunele bibliografice, examenele mă incomodau mai mult pe mine decât pe studenţi, dădeam îndeobşte note mari, mă urmărea impresia de a fi nedreptăţit totuşi pe câte unul. Îmi lipsea cu desăvârşire stilul autoritar, deseori agreat de profesori. Temperamentul meu liberal mi-a tot jucat feste, destui chiulangii şi semidocţi au profitat de el. Nici de avalanşa solicitărilor nu ştiam să mă apăr, ba să particip la felurite examene, ba să întoc-

mesc referate de doctorat sau pentru edituri. Multele sute de referate le-am scris conştiincios, detaliat, subliniind pe parcurs calităţile, concesiv cu defectele, cu un final mai totdeauna favorabil. Uneori n-a fost o toleranţă salutară, căci promova şi mediocrităţi. Acest defect îngroşa însă doar predispoziţia mea de a reţine mereu jumătatea de pahar plină, acolo unde alţii vedeau jumătatea goală. Era vorba de o constituţie psihică. Ea explică, nu neapărat şi justifică, acomodarea mea la condiţii de viaţă material ori social precare. Lucrul acesta s-a datorat, poate, frustrărilor tinereţii, mai degrabă de ordin sufletesc impalpabil, dar cumulativ producând complexe de frustrare. De aceea, dincolo de întorsăturile norocoase ale destinului, n-am ştiut şi nici n-am încercat să fac aranjamente suplimentare.

„*Arhiva Thomas Mann*" din Zürich mi-a trimis o invitaţie de a o vizita, o scrisoare separată avertizându-mă de imposibilitatea în fapt de a mă întreţine ori ajuta financiar. Forma, chiar fără fond, mi-a facilitat însă prima ieşire în Occident, în 1966, iar o întâmplătoare cunoştinţă vieneză mi-a îndulcit sărăcia lucie care m-ar fi condamnat la foame. În 1968 am ajuns la Congresul Internaţional de Estetică de la Uppsala, următorul celui ratat de la Amsterdam. Pe cel de la Bucureşti, din 1972, l-am pregătit ca unul dintre secretarii comitetului de organizare. Am ajuns şi la cele din 1976, 1980, 1984, 1988, de la Darmstadt, Dubrovnik, Montreal şi Nottingham, lipsindu-mi mijloacele „private" pentru a participa şi la cele de peste patru şi opt ani. Dacă voi adăuga însă şi alte drumuri efectuate

în anii şaptezeci-optzeci fie pe cont propriu, în Est, fie pe spezele Uniunii Scriitorilor, în ambele Germanii, Rusia şi chiar Mongolia, atunci va rezulta cu siguranţă un acord unanim cu supoziţia mea proprie asupra jumătăţii pline de pahar. Privirii reproiectate îi rămân totuşi ascunse reversurile acestor situaţii privilegiate, de care beneficiaseră scriitorii, într-o măsură mai redusă şi profesorii. Până în ultima clipă eram ţinut – şi ţinuţi – într-o aşteptare febrilă, ajungând până la isterizare. „Ieşirile" erau întotdeauna scurte, de obicei mâncarea o luam de acasă, dormeam pe apucate în trenuri între oraşele bătute cu piciorul până la extenuare ş.a.m.d. În plus, stăteam izolat la reuniunile ştiinţifice, făceam greu cunoştinţe, nu ştiam să-mi „organizez" viitoare invitaţii sau publicări, flămânzeam îmbrăcat în costumul meu profesoral, eram stingher şi neajutorat; iar acasă reveneam bucuros şi pentru a fi avut prilejul de a vedea o parte interesantă de lume, dar şi pentru putinţa de a mă reintegra în cele familiare mie. Nici pe când mai împărtăşeam iluzii privind îmbunătăţirea situaţiei din ţară, nici când ajunsesem exasperat de această situaţie, nu m-am gândit vreodată să rămân definitiv în străinătate, deşi mi s-a propus, iar cu limbile ştiute mi-aş fi putut croi şi acolo un drum. Alesesem o dată şi mă simţeam la figurat şi la propriu legat de binele şi de răul care mă aştepta la întoarcere. Avusesem utopii de „revoluţionar" dar nu eram defel un „om revoltat"!

De aici şi incapacitatea de a refuza solicitările universitare. Ar fi trebuit, probabil, să fiu mai selectiv în participarea la felurite lucrări de echipă, uzuale pe atunci.

O anumită utilitate imediată trebuia plătită cu denivelări şi concesii. Dacă în cărţile personale pe acestea din urmă reuşeam să le reduc la minimum ori chiar să le nesocotesc, ele n-aveau cum să lipsească din manualele personale şi cu atât mai puţin din cele colective. Am elaborat şi dintre primele, am participat şi la cele din urmă. Câtă vreme au fost multiplicate sau chiar tipărite doar pentru uz intern la Tipografia Universităţii, cedările conjuncturale nu păreau grave, erau oricum supuse unei uzuri rapide, iar părţile lor valabile puteau fi salvate în ulterioare volume de autor. Mai penibile puteau fi culegerile îndoielnice scoase de la început la edituri prestigioase. N-am evitat nici una dintre situaţii. Am participat la un şir de volume eteroclite pe teme de estetică şi filosofie a culturii, din care, în ciuda deosebirilor notabile de calitate, mai nimic nu merită să fie reţinut. Astfel, m-am alăturat atât grupului nostru restrâns de esteticieni în alcătuirea unor materiale didactice ajutătoare, cât şi echipelor lărgite de profesori şi cercetători, dispuse să satisfacă insistenta, obsesiva solicitare a forurilor academice pentru „lucrări colective de sinteză". Am făcut parte dintre responsabilii şi autorii unui *Dicţionar de estetică* (1972) şi ale unui, atât de pompos intitulat, *Tratat de estetică* (1984). Pe lângă coresponsabilitatea în pregătirea lor pentru tipar, am elaborat şi texte proprii. În cazul „tratatului", după ce mai mulţi participanţi au refuzat să scrie capitolele de rigoare cu caracter politic-ideologic, am cedat insistenţei de a le compune eu însumi, din dorinţa de a face „să treacă" volumul într-un mod cât mai puţin ruşinos. Altfel spus,

mi-am asumat ingrata misiune de a balansa între obligativitatea unor enunţuri dictate şi concomitentul lor transfer în cheie teoretică nesupusă conjuncturii. De pildă, ca să introduc o temă la care mă voi întoarce, l-am estompat şi contracarat pe Ceauşescu prin Marx. Dacă însă în antologiile mele „marxiene" acest obiectiv mi-a reuşit fără nici o referire la „documente de partid", în cazul de faţă am mers până la cedări pe care le regret (ca şi câteva articole de ziar) şi pe care atunci le-am acoperit apelând în sinea mea la utilitatea trecătoare a unui volum destinat a fi instrument didactic ajutător şi nimic mai mult. Comoditatea argumentului corespundea amintitului meu fel de a fi concesiv (oportunist, vor spune alţii) şi mă va mai pândi de câteva ori în viaţă.

Privitor la cursurile puse la dispoziţia studenţilor, anterior încă, din anii şaptezeci, am elaborat un curs multiplicat, **Lecţii de estetică** (1974) şi altul tipărit de Universitate, **Manual de estetică** (1976). Din ele am alcătuit o **Estetică** (1978) scoasă la Editura Didactică şi Pedagogică, iar anterior încă, acea **Schiţă pentru o estetică posibilă** (1975), publicată la Editura Eminescu. Ultimele nu diferă substanţial, de preferat rămâne totuşi „schiţa", concepută ca o „estetică mică", în perspectiva elaborării alteia „mari", măcar ca dimensiune şi cuprindere; dar pe aceasta am tot amânat-o de dragul altor volume şi e îndoielnic să-mi mai fi rămas timp şi energie pentru ea. „Schiţa" am curăţat-o de o mare parte a balastului care mai grevase asupra variantelor premergătoare. Ideea ei de bază am enunţat-o cu mult înainte, într-un articol

intitulat **Impuritatea artei** (1968). Din acel nucleu prim crescuseră meditaţiile mele despre artă, din această carte şi din altele.

N-am mai recitit „schiţa", republicată în 1978, în traducere maghiară, la Editura Kossuth din Budapesta, sub titlul **Szépség és művészet (Frumosul şi arta).** Dacă amintirea nu mă înşală, îi pot circumscrie lapidar calităţile şi limitele. Cele din urmă ies la iveală în ultima ei treime, şi nu atât din pricina unor aluviuni ideologice, prezente şi ele, totuşi într-o formă atenuată, cât mai ales din cauza slabei elaborări a implicaţiilor din domeniul sociologiei artei, în genere. Mult mai concrete şi mai personale îmi par capitolele privitoare la ontologia consubstanţial axiologică, proprie atât frumosului cât şi artei, sinergice prin natura lor, adică structural omogene. Această viziune axată pe „secunda realitate" valorică şi valorizatoare a esteticului, o specifică ontologie din care şi numai din care ar merita deduse implicaţiile gnoseologice şi sociologice ale artei, răsturna decisiv încetăţenita pe atunci concepţie a „reflectării", lipsind-o pe aceasta de prioritate, împingând-o în plan subordonat, degradând-o într-o eventualitate neobligatorie, proprie mai degrabă creaţiei europene moderne – totul în opoziţie limpede, pentru cine avea urechi de auzit, cu preceptele sacrosancte asupra unui „realism" atotcuprinzător şi atotmântuitor, menţinute de tot vulgarizat în documentele oficiale ale timpului. Cât priveşte tentativa de a regândi valoarea estetică în sincretisme ce au supravieţuit chiar în şi faţă de „analiticile" moderne, aceasta reprezenta principala şi

principiala direcţie urmată de mine, inclusiv în cursurile ţinute atâtor generaţii de studenţi; ea deschidea şirul meditaţiilor asupra relaţiilor reciproce dintre „artă" şi „neartă", ca atare introducea efectiv viitoarele mele contribuţii din anii optzeci, în cadrul unei dilogii de bază şi prin trilogia corelativă despre sublim. Dacă aş reuşi totuşi să ajung la numita „estetică mare", aceasta ar trebui să pornească de la „schiţă", într-o variantă refăcută, şi să ajungă la ideile teoretice esenţiale, într-o formă retopită, din volumele despre „nearta-artă", întrucâtva şi cele istorice cu privire la sublim.

6

Pe lângă universitate, activitatea mea publică s-a desfăşurat şi în obştea scriitoricească. În cadrul nelibertăţilor, scriitorii au beneficiat, dintre toţi intelectualii, de un grad mai sensibil al libertăţii de mişcare şi de expresie. Desigur, enunţul ar cere nuanţări pe epoci şi domenii. De pildă, spaţiul relativ de joc permis în anii şaizeci şi care către sfârşitul deceniului născuse chiar iluzii exagerate, a fost brutal îngrădit în vara anului 1971, după care au putut fi totuşi redobândite anumite oaze de manevră, cu fluctuaţii pe parcursul anilor şaptezeci şi cu înrăutăţiri categorice, din ce în ce mai greu suportabile, în anii optzeci şi mai ales spre sfârşitul lor. În celălalt plan, poezia lirică şi proza epică, îndeosebi romanul, au prevalat cantitativ şi calitativ în raport cu dramaturgia şi scenariul, atât teatrul cât şi filmul suportând ingerinţe birocratice şi financiare crescânde, cu efecte până la urmă dezastruoase. Critica,

istoria, teoria literară şi eseul teoretic pluridisciplinar, mai cu seamă cel literar-filosofic, erau mereu privite cu suspiciune de către „foruri”, suficient de inculte totuşi pentru a le lăsa deseori să „treacă”. Portofoliile şi tirajele li se tot reduceau, onorariul era derizoriu; dar, în ciuda atâtor piedici, criticii se descurcau, şi pentru că ocupau în reviste şi edituri funcţii de conducere şi nu-şi lăsau confraţii de izbelişte. În cele din urmă, critica şi variantele ei s-au situat pe aproape de genurile liric şi epic. Cât priveşte cartea de estetică, au promovat-o laolaltă editurile literare, artistice, ştiinţifice, academice, astfel încât a ajuns să cumuleze numeroase titluri, mai ales de autori străini prestigioşi, mijlociţi în bune traduceri. Această întinsă şi răsfirată „bibliotecă de estetică” va putea fi cu greu egalată în perioada următoare, în condiţiile unui orizont de aşteptare diferit chiar sub raport intelectual, dar în totalitate orientat spre mărfuri cât mai rapid şi eficient vandabile; aşa încât ea va continua să fie, mă tem, încă multă vreme sursa principală pentru cei interesaţi de respectivul domeniu, inclusiv pentru studenţii preocupaţi de estetică, al căror număr descreşte şi el comparativ cu cei deschişi către filosofia politică şi/ori cea ştiinţifică.

Ca membru al Uniunii Scriitorilor am luat parte la multe dintre reuniunile şi acţiunile ei. Secţia de critică şi istorie literară a Asociaţiei scriitorilor din Bucureşti m-a ales, în succesive legislaturi, secretarul ei. Votul a fost de fiecare dată secret, în ordinea rezultatelor s-a alcătuit biroul de secţie, care şi-a desemnat apoi, dintre membrii săi, secretarul. Tot astfel şi-a ales secţia delegaţii la urmă-

toarea Conferinţă naţională (Congres), respectiv candidaţii pentru Comitetul de conducere al Uniunii ce urma să fie ales de suprema reuniune de breaslă convocată o dată la patru ani. Am fost nominalizat şi apoi ales şi în acest for compus din cca. o sută de oameni (din sânul căruia proveneau – de astă dată mai des impuşi – membrii biroului operativ restrâns, preşedintele, vicepreşedinţii şi secretarii Uniunii Scriitorilor).

Criticii din organele conducătoare, cât şi din biroul nostru de secţie, au provenit constant din aripa „democrată” a obştei, opusă celei naţionaliste, ceauşiste. Ne uneau apărarea intereselor comune, eforturile de transgresare a restricţiilor şi interdicţiilor tot mai numeroase. Ne străduiam să salvăm cărţi oprite şi reviste periclitate, ne opuneam cenzurii – renăscută în ipostaze mai perfide şi mai dezorganizate, după mult trâmbiţata ei desfiinţare formală –, încercam să mărim numărul de titluri din „planurile editoriale” anual aprobate, ne împotriveam, cu succes sau fără, numirii abuzive, prin ocolirea Uniunii Scriitorilor, a redactorilor-şefi conformişti în fruntea unor reviste literare, căutam să lărgim cercul reintroducerii în circuit a scriitorilor uitaţi, interzişi ori trataţi cu neîncredere etc.

Punctele noastre profesionale de vedere treceau deseori peste deosebirile individuale de gust sau opinii particulare. Sub acest raport a fost o vreme paradoxal „bună”, întrucât detestatei dictaturi bicefale i se împotrivea solidar marea majoritate a scriitorimii. Înţeleg dar regret polarizările şi partizanatele care în anii nouăzeci au

estompat retroactiv acest „front comun" împotriva dictaturii şi în apărarea culturii. Asta, deoarece în prim-plan avea să treacă drămuirea fostei disidenţe politice, la care în fapt ajunseseră puţini şi cu întârziere. În schimb, se va fi uitat în bună măsură atitudinea responsabilă în promovarea şi recuperarea valorilor, decisivă pe atunci, orice-ar spune intoleranţii de dată recentă şi orientare inversă. E posibil să urmeze însă segmentul de „puţintică răbdare", când până şi „timpul să aibă răbdare" pentru cumpănite disocieri şi reasocieri.

Am fost sufleteşte apropiat, aşadar, de mulţi scriitori şi de forurile lor reprezentative. La Uniune, Asociaţia bucureşteană şi biroul secţiei noastre m-am simţit nu o dată mai confortabil decât la facultate şi în catedră. Scriitorii se distingeau parcă prin civilitate, spirit european şi liberalitate în raportări. Receptam şi hipertrofierea orgoliilor, revendicarea genialităţii. Dar eram acceptat în felul meu rezervat, neexpansiv, măcar la vedere nevanitos. Dacă mai surprindeam, când şi când, dispreţul ascuns faţă de teoreticianul „fără talent", în schimb condiţia mea de multiplu minoritar, ca provenienţă, destin şi chiar „opţiuni", nu trezeau, pare-se, reticienţe: în caz contrar, cum aş fi ajuns de câteva ori în fruntea secţiei?! Mă acomodasem, oricum, situaţiei de outsider acceptat. Nu pretindeam gesturi de răsfăţ, care i-au copleşit pe unii dintre majoritarii veşnic nemulţumiţi şi care acum sunt mereu predispuşi să „privească înapoi cu mânie". Nici ocolit de recompense n-am fost însă, am beneficiat de câteva plecări în străinătate, am fost ales în jurii de atribuire a

premiilor, am şi fost distins, după amintitul premiu din 1963, cu încă două literare, ambele pentru cărţi de memorialistică, în 1980 şi 1995. Revistele de cultură îmi cereau articole, Editura Uniunii, *Cartea Românească*, apela deseori la referatele mele cu care să susţină apariţia unor volume „cu probleme”, colegii îmi recenzau, deşi cu parcimonie, cărţile. Dubla mea existenţă „de graniţă”, suspectată din ambele direcţii de extrateritorialitate: scriitor printre filosofi, filosof printre scriitori – n-aveam pentru ce s-o regret prea mult, era cea mai puţin anormală normalitate a mea.

Una dintre obsesivele mele năzuinţe dintotdeauna, probabil compensatoare (psihologii vor prefera lipsa timpurie a grijii materne, sociologii – excomunicarea de rasă), a urmărit dobândirea, redobândirea „apartenenţelor”. În privinţa obştei scriitoriceşti, mi-am pierdut în anii nouăzeci şi această iluzie. Nu e prilejul să intru în detalii, dar m-au dezamăgit şi comunitatea, şi destui membrii ai ei. Unii şi-au recompus trecutul în tonalităţi eroice, de parcă asupra noastră, a tuturor celorlalţi, s-ar fi abătut amnezia senilă. Alţii, eventual chiar aceiaşi, s-au dezlănţuit în denigrarea justiţiară a colegilor lor. „Adevărul” şi „dreptatea” le-au expropriat, selectiv şi partizan, destule reviste literare şi culturale. Un mare număr de autori au renunţat la literatură în favoarea altor recompense materiale şi simbolice. Reacţii de înţeles, în vremuri agitate şi promovând reaşezarea tuturor bunurilor, intereselor, recompenselor. Conced, în această înnoită perspectivă, până şi firescul atitudinilor nefireşti. Nu mă pot abţine,

totuşi, de la reflecţii melancolice asupra inerentelor slăbiciuni omeneşti. În orice caz, nu mai încerc nevoia de a reîncălzi legăturile cu Uniunea Scriitorilor. O vizitez o singură dată pe an, atunci când îmi depun cererea pentru un apartament de două camere la casa de odihnă din staţiunea Neptun – pentru ca nepoţii mei să-şi petreacă la mare, cu părinţii lor, o parte din vacanţa de vară. Pe vremuri îi însoţeam, după cum anterior încă mă mai duceam, chiar pentru a munci, la Pelişor, Mogoşoaia sau Cumpătul. În vilele scriitoriceşti de acolo mi-am scris câteva cărţi. Primele două locuri le-au fost de timpuriu luate scriitorilor; camerele repartizate lor în cel de al treilea s-au degradat şi se apropie de obştescul lor sfârşit. E şi asta în fireasca ordine a lucrurilor, cu dezordinea lor cu tot. Nici de vreo organizaţie publică a scriitorilor nu va fi, probabil, nevoie. Scriitorul redevine persoană privată. Ca atare se va descurca şi susţine profesional – sau nu. Dacă mă gândesc bine, doar încăpăţânarea m-a făcut să-mi prelungesc nădejdea în solidaritatea breslei. Ea a rămas o amintire, printre atâtea – cum ni se tot repeta – „cu lumini şi umbre".

7

De la începutul anilor şaizeci până acum am publicat peste douăzeci de cărţi de autor. Cum le apreciez azi? Diferit. Pe multe dintre ele le-aş reface, nu pentru că m-aş ruşina de conţinutul lor, ci fiindcă îl resimt pe acesta ca incomplet. Am reuşit chiar să recompun două dintre ele, cu substanţiale adăugiri, independente sau organice. Aş

continua îmbunătăţirile şi în alte cazuri, în vederea unor „ediţii definitive”, măcar pentru aşteptările proprii. Nu va fi uşor, căci va trebui să aplic în diferite situaţii tratamente variate, de la completări până la refaceri, inclusiv structurale. Nici nu ştiu pentru câte astfel de întreprinderi îmi mai rămâne timp.

Cu siguranţă voi ocoli însă trei dintre cărţile mele de demult, inutil de îmbunătăţit, în orice caz în totalitatea lor. Mă refer tocmai la volumele mele compozite, şi sub acest raport distincte de celelalte. Acelea toate se vroiau tematic şi compoziţional unitare, acestea în schimb fie năzuiau doar către o performanţă similară fără s-o atingă (primul), fie acceptau din capul locului studiile disparate (al doilea) ori amestecul lor cu texte ocazionale (al treilea).

Le şi numesc de îndată: **Romanul monumental şi secolul XX** (1963), **Dialectica şi estetica** (1971), **Umanism: viziune şi întruchipare** (1978). Cu cel dintâi am debutat şi am obţinut pentru el, cum am spus, Premiul de critică al Uniunii Scriitorilor; iar pentru ultimul din acest şir am fost distins cu Premiul „Simion Bărnuţiu” al Academiei Române. Dar nu am motive deosebite să mă laud nici cu aceste distincţii, nici cu aceste cărţi. Iau la rând motivele despărţirii mele de ele.

Romanul monumental şi secolul XX prefigurează de timpuriu viitorul meu interes pentru sublim, un considerent „genetic” demn de menţionat. Deocamdată preocuparea rămânea însă extensivă, în acord cu propensiunea epocii spre grandoarea declarată şi spre grandiloc-

venţă. Mă domina încă „optimismul istoric", iar măreţia conjugată cu mărimea, eroismul transferat în magnificenţă mai păreau să-l satisfacă pe deplin. Amplul capitol teoretic care deschidea cartea, întru justificarea „romanului-epopee", ca întoarcere pe spirală, proteic romanescă, la formula epopeică îndeobşte, la cea homerică în speţă, l-am compromis aproape integral, prin apeluri ideologice desuete, conjuncturale, dogmatice, dar şi prin acoperirea „sâmburelui raţional" – vorba marxistului – cu speculaţii de factură schematică, îndatorate unei bibliografii sovietice de moment, perisabile. Acest capitol, în cazul în care n-are nimeni chef să-l reamintească din motive polemice, se cuvine uitat. Nu l-am recitit, de altfel, nici eu cu ocazia elaborării trilogiei despre sublim, cu care subteran comunica totuşi. Capitolele următoare erau „fişe ilustrative", consacrate modelului modern (Tolstoi, *Război şi pace*), câte altor două romane ruseşti (Gorki, *Viaţa lui Klim Samghin*; Şolohov, *Donul liniştit*), vest-europene (Galsworthy, ciclul Forsyte; Heinrich Mann, dilogia despre Henri Quatre), româneşti (Rebreanu, *Răscoala*; Sadoveanu, *Fraţii Jderi*). [Menţionez cu acest prilej şi cele două volumaşe apărute în traducere maghiară la Bucureşti, datate 1962 şi 1966, unul conţinând capitolul prim, iar celălalt – cele despre Şolohov, Galsworthy şi Rebreanu.] Aceste părţi mai analitice ar putea fi eventual „salvate", cu condiţia curăţirii lor de aluviunile vremii şi a eliberării lor de sub tutela schemei „monumentale" prestabilite. Oricum, acestui pat procustian probele invocate i s-au potrivit foarte diferit, cele ruseşti în mai mare măsură decât

cele vest-europene, mai mult sau mai puţin cele româneşti. Ţin minte efortul depus pentru a aduce la numitor comun toate exemplele invocate; pentru Galsworthy şi Heinrich Mann m-am decis din comoditate, oricum le prefaţasem romanele.

Una peste alta, astăzi cartea îmi apare ratată; de aceea mi-aş revendica volumele personale doar începând cu cel de-al doilea, mica monografie despre Thomas Mann. Paradoxal însă, nici o altă scriere a mea ulterioară celei inaugurale nu s-a bucurat de atâtea recenzii elogioase şi laude verbale repetate multă vreme, de exemplu de către profesorii de liceu. Imediat după ieşirea din deşertul anilor cincizeci, studiul li se păruse probabil mai serios, profesional, sintetic, axat pe romane cunoscute şi în termeni inteligibili, altfel decât majoritatea însăilărilor. Comparaţia favorabilă atunci nu mă scuteşte acum de un diagnostic lucid. Tot ce-aş putea să fac cu prima mea carte ar fi să extrag, spre curăţare, unele dintre analizele ei aplicate şi să le adaug şirului de prefeţe, postfeţe, studii despre autori şi opere disparate – măcar pentru a le avea adunate într-o formă de mine acceptată. S-ar putea însă ca operaţia, în aceste cazuri, să nu-şi merite efortul.

Dialectica şi estetica este o culegere de studii. Conţine texte sensibil diferite ca amploare şi importanţă. Unele aproximează desfăşurări ulterioare, altele concentrează prezentări de dinainte. Primul grup îl constituie consideraţiile de estetică, integrate ori retopite apoi în expuneri mai sistematice. Celălalt – foste studii introductive la volume de Tudor Vianu şi Wilhelm Worringer.

Adnotările mele la scrieri de ale lui Vianu: o prefaţă succintă pentru trei studii *Postume* ale sale, cele dintâi publicate după moartea lui (în 1966), şi un studiu introductiv foarte lung şi detaliat la *Estetica* în fine din nou reeditată (în 1968) – se număraseră printre tentativele mele timpurii de a intra în contact cu gândirea românească, anume cu esteticianul de care mă simţeam cel mai aproape şi al cărui loc nolens-volens îl ocupasem la Facultatea de Filosofie. Asemenea prefeţe gigantice, în cazul dat de aproape o sută de pagini de tipar, se mai admiteau încă de unele edituri. M-am folosit de aceea de prilejul oferit pentru a pătrunde în intimitatea operei de ansamblu a profesorului de curând dispărut. (Într-una din rarele noastre întâlniri fugitive, de după publicarea primei mele cărţi, se arătase mulţumit că mă ocup de creaţia lui Thomas Mann; apariţia eseului n-o mai apucase însă, spre regretul meu şi sub acest raport personal, fiindcă ar fi fost cel mai îndreptăţit să-l supună judecăţii.) Am condensat studiul introductiv la tratatul de estetică şi l-am inclus astfel în volumul meu. La fel am procedat cu prefaţa la lucrările lui Worringer, editate la noi sub titlul celei dintâi dintre ele, *Abstracţie şi intropatie* (1970). Reuneam astfel, între coperţile aceleiaşi cărţi, schiţe ale viitoarei mele „schiţe" de estetică, o dată cu o reconstituire a teoriilor moderne despre sublim, mai ales a celor engleze din secolul al XVIII-lea, apropiindu-mă, pe segmente istorice, de larg desfăşurata pe viitor problematică a sublimului; precum şi recompuneri comentate ale unor opere vest-europene şi româneşti, inclusiv note pe margi-

nea temei autobiografice goetheene „poezie şi adevăr" sau o rezumare a viziunii estetice blagiene din *Artă şi valoare*. Ciudăţenia, pentru cititorul de astăzi, de a le fi adăugat consideraţii despre „unitatea contrariilor" în conceperea ei de către Lenin, nu îmi vine totuşi greu s-o explic. În primul rând, reluam tot un articol premergător de revistă. Apoi, dialectica unităţii şi luptei contrariilor, de obârşie heraclitiană şi mai ales hegeliană, reactivată în termeni distincţi de către Marx şi apoi Lenin, mă atrăgea şi ca motiv filosofic global, şi ca posibil instrument de construcţie localizat în estetică, metodologic textul comunicând şi cu „dualismele" pe care le enunţasem în primele contribuţii din volum, şi cu „dualităţile" spiritualiste worringeriene. În fine, începutul anilor şaptezeci a marcat înăsprirea „revoluţiei culturale" româneşti, de inspiraţie chineză şi nord-coreeană, prin lansarea „tezelor din iulie" 1971. Ei şi? – va ridica nedumerit din umeri acelaşi cititor de azi, necunoscător al contextelor şi subtextelor acelei vremi.

Dacă mă va lăsa, voi încerca să-l dumiresc. Pentru acest lucru voi trece la cel de al treilea volum „problematic", intitulat, după multe tergiversări cu editura, **Umanism: viziune şi întruchipare**, deoarece în 1978 nu se mai purta „marxismul" ci, ca un aproximativ substitut al său, doar „umanismul". Încă de la începutul deceniului captasem semnalele metamorfozei ceauşiste, proclamată mai apoi sus şi tare. Pentru dogmatismul său chipurile favorabil naţiunii, dar în orice caz naţionalismului personificat şi personalizat, Ceauşescu prefera să folosească

termeni impersonali ca „socialism ştiinţific" sau „materialism dialectic", în nici un caz „marxism-leninism", dar nici „marxism", pentru a scăpa de concurenţă întâi cu rusul apoi cu germanul de care nu mai avea nici o nevoie în monomania lui. Chiar şi acel text vechi din finalul volumului anterior l-am compus polemic, deşi probabil încă nu pe deplin conştient, cu schematizările neaoşe ale geniului autohton în desăvârşire, în mod paradoxal consonante cu primitivismul ideologic extrem-oriental. În aceste condiţii de maximă vulgarizare şi desfigurare, „marxismul" se cuvenea cunoscut înainte de a fi acceptat ori refuzat, cunoscut în succesivele lui ipostaze şi variante omologate ca atare în lume.

În acest anume scop, de restabilire a chiar textelor „clasice", formal lăudate, în fapt fie ignorate, fie maltratate, m-am decis să alcătuiesc o antologie, apoi o a doua şi o a treia, din fragmente ale scrierilor lui Marx, Engels şi Lenin. „Biblioteca pentru toţi" a ieşit bucuroasă în întâmpinarea proiectului şi a publicat, succesiv în 1974, 1976 şi 1978, un volum *Despre literatură şi artă* şi câte două volume *Despre om şi umanism* şi, în sfârşit, *Despre dialectică*. (În aceeaşi colecţie, din seria „Cultură generală", aveam să mai public tot câte două volume din Hegel, *Despre artă şi poezie*, în 1979, şi din Kant, *Despre bine şi frumos*, în 1981.) Oficialităţile nu prea puteau să aibă obiecţii făţişe nici la adresa primelor trei antologări, deşi caracterul lor neortodox în raport cu sacrosanctele documente de partid trebuia să-i fi fost limpede oricărui cenzor avizat. La rândul lor, cititorii dintre intelectuali le-au

receptat tocmai aşa, inclusiv critici literari deseori cârtitori la adresa scrierilor conformiste. A fost, de pildă, bucuros acceptată demonstraţia mea din prima prefaţă, potrivit căreia Marx nu s-a ocupat de estetică, nu s-a pretins estetician, des invocata „estetică marxistă" nu derivă din opiniile sale despre scriitori şi opere, în mare măsură personale ca ale oricui altcuiva, zisa orientare poate fi concepută cel mult ca o aplicare a principiilor metodologice globale cu privire la locul şi rolul culturii în cadrul istoriei şi în angrenajul determinismelor sociale; în orice caz, astfel de particularizări specifice n-au nimic a face cu dogmele înscrise sub respectivul stindard. Desigur, asemenea împotriviri faţă de indicaţiile dezolant de primitive ale „tovarăşului" erau aluzive şi se situau în interiorul aşteptărilor socialiste. Ele nutreau încă speranţa unei însănătoşiri sociale conform premiselor genuine presupuse. Iluzia au împărtăşit-o numeroşi intelectuali, de la „eurocomunism" până la „glasnost" şi „perestroika". Printre adepţii lor se numărau occidentali şi est-europeni, între care (deşi refuză s-o mai recunoască) şi români.

Aşa am ajuns să prelucrez şi să topesc într-o singură demonstraţie cele trei prefeţe ale antologiilor – intitulând-o **Viziune şi întruchipare**. Ea constituie studiul de bază al volumului din 1978, care îşi împrumută titlul, cu o mică suplimentare, şi acestuia. Textele mai scurte adăugate lui ţineau de publicistica mea curentă. Le-am inclus în carte la insistenţele redacţiei – provenite şi din considerente de spaţiu, dar eventual şi conjuncturale, ca „blin-

daj". Oricum, acestea nu reprezintă decât un balast, de care aş fi bucuros să mă fi lipsit.

Cum? – se va mira invizibilul meu preopinent încă o dată –, înseamnă că editarea studiului principal din volum nu mă incomodează? Nu în aceeaşi măsură. Neschimbat nu l-aş republica, desigur. N-am motive, totuşi, să mă dezic nici de impulsul care l-a patronat în momentul respectiv şi, la drept vorbind, nici de o bună parte din ceea ce cuprinde. Am explicat, nu cu multă vreme în urmă, în **Idei inoportune**, principala cedare făcută convenţiilor de atunci, anume aceea de a-i trata pe cei trei „clasici" laolaltă: deşi tot mai detestaţi de putere, şi Marx cu Engels, dar mai ales Lenin, ei continuau să fie invocaţi ca fraţi siamezi – ceea ce nici primii doi nu fuseseră, cu atât mai puţin ultimul. Măcar pe Lenin ar fi trebuit să-l las la o parte, eventual şi pe Engels, reţinând în exclusivitate ideile lui Marx, chiar şi pe cele „nemarxiste" în ochii vulgarizatorilor. Poate că această separare ar fi trecut de cenzură, deşi s-ar putea ca ea să nu fi acordat atenţie conţinutului tocmai în urma respectării formale a alăturării încetăţenite.

Acum, când s-au ales ţăndările din „marxism-leninism", când mai apoi a fost contestat „marxismul", pentru ca însuşi Marx să fie în cele din urmă tratat, conform formulei invocate ba pentru Spinoza, ba pentru Hegel, ca un „câine mort" –, acum abia îmi pare utilă recitirea şi regândirea textelor sale, indiferent câtor corective substanţiale îl supun şi îl vor mai supune exegeţii, mai precis, tocmai pentru a întemeia convingător aceste, in-

clusiv, observaţii critice. Marx rămâne, oricine orice-ar spune, unul dintre gânditorii de seamă ai veacului trecut, cu un paradoxal şi contorsionat destin în secolul nostru. Occidentul îl şi tratează îndeobşte aşa cum se cuvine, studiindu-l, adnotându-l şi amendându-l. Estul Europei, nepredispus la nuanţări, s-a blocat deocamdată în idiosincrazii globalizatoare. Îndemnul de a mai aştepta în Răsărit, cu deosebire în România, reaplecarea mai atentă asupra textelor sale, ar putea fi corectă sub specia eternităţii, imposibil de urmat însă de un om în vârstă, cu prea puţini ani de muncă în faţă. De aceea, am şi alcătuit o nouă antologie cuprinzând 1111 aforisme, enunţuri, idei din scrierile lui Marx, la care voi mai adăuga un studiu şi note. Dactilograma am încredinţat-o sertarului. Se va vedea dacă se va interesa cineva de ea; sau dacă ea va fi predată „criticii rozătoare a şoarecilor", soartă pe care şi manuscrise infinit mai valoroase au avut-o – din fericire, nu pentru totdeauna.

8

Trec acum la prezentarea volumelor mele la care obiecţiile pot fi de ordin profesional, nu şi „ideologic". Dintre culturile străine, comentariile mi le-am restrâns tot mai mult la cele germană şi rusă, limbile care îmi sunt mai intim familiare decât franceza, tradiţional cunoscută în Vechiul Regat, ori engleza, prioritar însuşită acum de către tineret. Germana, pe vremuri răspândită mai ales printre transilvăneni şi bănăţeni, a regresat o dată cu masiva expatriere a saşilor, şvabilor şi evreilor. Rusa, recep-

tată ca impusă în şcolarizare, a fost treptat părăsită, încă din anii şaptezeci-optzeci, în consens cu antirusismul oficial, iar în anii nouăzeci – abandonată aproape definitiv. Spun „aproape", fiindcă observ la studenţi un început de reviriment favorabil măcar unora dintre scriitorii clasici, în temeiul disocierii culturii de politică. Romanele lor sunt citite şi discutate deocamdată numai în traducere, fără acces la original. O suplimentară dificultate locală, cu neşanse de perspectivă, constă în tendinţa de expropriere a rusei de către basarabeni, deseori fără ca aceştia să o cunoască suficient, iar uneori şi într-o defectuoasă folosire a limbii române. „Limbile mele" îmi accentuează, în orice caz, statutul periferic în obştea intelectuală bucureşteană. Rusa şi maghiara sunt câteodată considerate – mărturisit ori nemărturisit – ca „barbare"; germana e stimată, dar mai degrabă din „frumoasa depărtare".

Pe teme integral germane am publicat două cărţi, **Thomas Mann** (1965) şi **Hegel şi arta** (1980); două antologări de texte filosofice, prefaţate şi adnotate, pe care le-am mai pomenit, cuprinzând ideile hegeliene *„despre artă şi poezie"* (1979) şi cele kantiene *„despre bine şi frumos"* (1981); un şir de prefeţe-postfeţe, majoritar tot la volume de Thomas Mann, romane apărute fie succesiv la scurtă vreme după monografia mea, fie – în cazul unor romane „mici" sau povestiri neagreate de pruderia afişată – recuperate abia târziu; dar şi comentarii ce deschideau sau închideau volume traduse din Nietzsche, Musil ş.a. La sursele germane am făcut dese referiri şi în volume cu profil general, istoric şi teoretic.

Pentru ce, totuşi, atenţia constantă faţă de Thomas Mann şi interesul accentuat pentru Hegel?

De când am descoperit în primul an de studenţie clujană *Muntele vrăjit* (a cărei iniţială traducere maghiară, făcută după manuscris, apăruse concomitent cu ediţia germană princeps), am căzut cu adevărat sub vraja celui ce se iscălea şi în scrisorile familiale „Vrăjitorul". Retroactiv, copilăria mea mi s-a destăinuit ca, păstrând proporţiile, „buddenbrookiană", cu surprinzătoare rime pe care cândva le voi detalia, poate. Fraternizam în timpul lecturilor cu Tonio Kröger, cu Hans Castorp, apoi cu Iosif. Cititor asiduu în adolescenţă al goetheanului *Faust*, dar şi împătimit meloman, am plonjat în noul *Doctor Faustus*. Mi-a impus tăioasa atitudine a publicisticii târzii în problema Germaniei „bune" şi „rele". Împărtăşeam mai puţin iubirea pentru Wagner – ca unul definitiv cucerit de Bach.

Raportul de principiu şi infinit variabil între faţa romantică şi cea clasică a Germaniei, prin prisma formării mele întru „germanitate" (şi o „maghiaritate" înrudită), s-a constituit treptat într-un laitmotiv al meditaţiilor: prezent în studiile despre Worringer şi Nietzsche, în cărţile despre Thomas Mann şi Hegel, ca şi în volumele privitoare la sublim, „nearta-artă" sau filosofia românească. Şi în planul acestei pendulări între opuse – atât de legate, totuşi – Thomas Mann merita ales ca „maestru spiritual".

Pe de o parte, m-am păstrat în vecinătatea lui şi în anii din urmă, când i-am recitit practic toate romanele şi povestirile, nu numai cele proaspăt prefaţate sau postfaţate, ci şi restul, pentru seminariile speciale pe care i le-am

consacrat la Facultatea de Filosofie din Bucureşti, ca şi la Facultatea de Litere din Cluj, comentarii de texte care s-au bucurat, mai ales din partea studenţilor bucureşteni, de o participare activă. Pe de altă parte, am şi migrat către alte experienţe literare germane din prima jumătate de secol, mai ales Musil, de o vreme şi Kafka. Nedreptăţitul Musil pare să-şi ia revanşa faţă de dreptatea cu vârf şi îndesat făcută lui Mann în chiar timpul vieţii sale – şi-o ia atât în receptarea globală din ultima perioadă, cât şi în cea recent trăită de mine însumi. În această de ansamblu şi individuală redistribuire de ataşamente ar putea juca un rol şi criza acelor idealuri la care Thomas Mann – şi umilul său adept – continuau să apeleze, chiar şi atunci când nu treceau cu vederea ascunzişurile şi capcanele lor.

Este vorba de Lumini şi de tradiţiile lor, împătimit apărate şi aprig contestate pe parcursul acestui veac. Mann a gustat din tenebre, dar după ce le-a cunoscut le-a şi recunoscut ca periculoase, iar de la Nietzsche s-a reorientat tot mai mult spre Goethe. Semnul adeziunii mele timpurii la această preferinţă a sa târzie a constituit-o şi cartea despre Hegel – în filosofie frate cu Goethe, întrucâtva şi cu mai „kantianul" Bach. Hegel e romantic în patos, clasic în construcţie. E un romantic antiromantic, îndatorat Luminilor, nedezicându-se în conservatorismul său de Revoluţie, menţinându-şi optimismul istoric, credinţa în progres, raţiune, sistem, în toate împlinirile omeneşti. Tocmai pentru aceste motive nu e acum agreat – tocmai pentru ele m-am apropiat eu de el şi i-am rămas fidel. „Monumentalistului" din mine (de la „romanul

monumental", până la trilogia despre sublim) îi impunea constructivismul său grandios, logic şi istoric, teribila şi terifianta sa măreţie. Îmi apărea ca unul dintre piscurile absolute ale Spiritului. Mă fascina capacitatea lui de a reasocia, după minuţioase disocieri, arta, religia şi filosofia, formele şi manifestările spirituale, în edificii totalizatoare – în ce măsură favorabile şi totalitarismelor, mai rămâne de cumpănit.

În lecturile mele literare, i-aş putea ceda temporar prioritatea lui Kafka. În cele filosofice, oricât l-aş admira, nu m-aş supune însă de tot lui Nietzsche. Mi-aş păstra chiar şi secreta împotrivire faţă de minunatele explicitări pe care ni le-a oferit Freud. Mă menţin, de bună seamă, suspicios în raport cu zonele ascunse, sub- şi inconştiente, ale eului, faţă de pulsiunile instinctuale dindărătul intelectului, pus în contact cu pornirile biologice, amorale, de sub umana, prea umana sau prea firav umana, moralitate şi civilitate. În răspăr cu modele actuale, limpezimea mă solicită mai mult decât tenebrele. Nu mă pot dezice de acel Thomas Mann care a devenit tot mai mult, poate cu naivitate şi în naivitatea lui, un limpezitor chiar şi al abisurilor diagnosticate de el. Îşi păstrează, desigur, dualitatea şi atunci când ajunge să-i prefere lui Wagner, Schopenhauer şi Nietzsche, pe Schiller, Goethe şi Beethoven. Decenii de-a rândul m-a întovărăşit dualismul lui, tipologic mai profund decât afinităţile elective vizibile. Ca şi el însă, finalmente îi privilegiam pe cei ce reuşiseră să distileze din otrăvuri leacuri, să transfere romantismul în clasicism, să găsească iraţionalităţii şi imoralităţii contra-

ponderea moral-raţională. La Kant m-au atras imperativ le categorice şi moralitatea lor oblăduitoare. La Hegel am consonat cu logica istoriei, în ciuda atâtor viclenii ale raţiunii, cu efortul sintetic şi sistematizator, împotriva atâtor fragmentări şi destrucţii.

Hegel şi arta conţine trei părţi. Una panoramează istoria spiritualităţii germane în miraculosul ei *akme*, cum rar a fost şi va mai fi, de la sfârşitul veacului al XVIII-lea până la deceniile deschizătoare ale secolului al XIX-lea. O a doua expune hegeliana „filosofie a artei", din prelegerile sale de estetică şi alte scrieri (pe baza studiului introductiv din antologia anterior publicată). Ultima răstoarnă termenii relaţiei, adică discută „arta filosofiei", artisticitatea proprie chiar construcţiilor şi expresiilor filosofice hegeliene. Această parte finală – mai cu seamă ea necesară de a fi completată la o eventuală refacere a volumului – configurează de-acum limpede problematica „neartei ca artă", în general şi în cazul decisiv al filosofiei. Cât priveşte opţiunea de ansamblu pentru Hegel, ea se leagă tot pe atât de cea favorabilă lui Tolstoi, pe cât ar putea lecturile din şi comentariile la Thomas Mann limpezi atitudinea mea duală faţă de Dostoievski şi Tolstoi; raportare în adâncul căreia se ascunde – vezi tranziţia romancierului german de la Nietzsche la Goethe – şi o succesiune a mea proprie de la Dostoievski la Tolstoi.

9

Cultura rusă m-a solicitat cel mai mult dintre culturi, dacă fac abstracţie de cea maghiară, de bază, şi cea

română, adoptată. Fără să facă parte dintre îndatoririle mele didactice nemijlocite (un târziu seminar special despre Dostoievski, la Facultatea de Filosofie, avea să constituie o excepţie de la regulă), m-am consacrat ei mereu. Cât s-a mai putut, mă abonam anual la o sumedenie de reviste literare moscovite. Căutam să ajung şi la faţa locului, pe cont propriu sau prin bunăvoinţa Uniunii Scriitorilor, pentru documentare. Pe Janina am îndemnat-o, de la începutul anilor şaptezeci, să se dedice traducerilor, pentru a înlocui treptat munca ei universitară cu una mai atrăgătoare; aşa a ajuns la aproape douăzeci de volume tălmăcite, prioritar din rusă, iar de când cu nesolicitarea acestei limbi – din germană şi franceză. Am colaborat la activitatea ei, discutând soluţii optimale, alcătuind prefeţe şi note. Am susţinut şi apariţia altor transpuneri din rusă. Dar principala mea contribuţie de „rusist" autoproclamat s-a concretizat în patru cărţi proprii: **Dostoievski – „tragedia subteranei"** (1968), **Romanul unui oraş, Petersburg-Petrograd-Leningrad** (1972), **Poveste cu doi necunoscuţi – Dostoievski şi Tolstoi** (1977) şi **Romanul unei drame – Lev Tolstoi** (1991). Aşadar, un volum despre oraşul în care mi-am petrecut şase ani de studiu; şi trei cărţi (un soi de „trilogie") despre perechea cea mai impunătoare a literaturii ruse, scrierile căreia le-am tot recitit, alternativ şi cu neslăbită încântare, toată viaţa.

Trebuie să fi fost prin 1970 când am reuşit să revin la Leningrad pentru două luni de vară. Viaţa mai era ieftină, m-am instalat într-un mic hotel la periferie, mă

hrăneam cu ce-apucam, iar zilele mi le desfăşuram după acelaşi tipic: de dimineaţă până după-amiază târziu stăteam la „Casa Puşkin”, arhiva academică a literaturii ruse, umplând caiet după caiet cu rezumatele textelor parcurse, iar seara hoinăream ore în şir prin câte un cartier al oraşului îndrăgit. Aşa am strâns materia primă pentru ceea ce curând aveam să compun acasă, **Romanul unui oraş.** Din identitatea întreită de istorie, mare parte a ocupat-o, desigur, cea „petersburgheză”, cu panoramări de epoci şi mici capitole distincte privitoare la scriitorii modelatori ai imaginii urbei: Puşkin şi Gogol, Dostoievski şi Nekrasov, Belâi şi Blok. Dacă aş reuşi să fac o versiune înnoită a eseului (căci eseu a fost, una dintre cele mai vădit eseistice, în fond şi ca formă, scrieri ale mele), l-aş completa cu portretizări mai numeroase din secolul nostru, pentru a scoate mai bine în relief tragismul acestui oraş, mai greu încercat poate decât veacul în ansamblul său; aş extinde, cu siguranţă, prezentarea Annei Ahmatova, ultima mare doamnă „petersburgheză”; aş îmbogăţi avatarurile „leningrădene” cu date ieşite la iveală abia după documentarea mea de atunci; şi aş ajunge tocmai la romanul lui Andrei Bitov *Casa Puşkin*, cea mai nimerită încheiere „în cerc” a Leningradului destinat să redevină Sankt-Petersburg...

Tolstoi şi Dostoievski m-au fascinat, la rândul lor, separat şi împreună. Anterior schiţata pendulare între ceea ce estetica germană numise „clasic şi romantic”, „naiv şi sentimental”, „apolinic şi dionisiac” sau „apolinic şi faustic” ş.a.m.d. – adică între faţa diurnă şi cea noc-

turnă proprii omului şi valorilor lui – s-a încorporat cel mai bine în această dualitate rusă. Fiecare latură a ei, împlinită prin câte un autor genial, suportă însă multe amendări interne, opuse presupoziţiilor iniţiale, care ar înceţoşa sau măcar complica tabloul „dual". La urma urmei, Feodor Mihailovici nu face decât să caute, în şi printre tenebre, lumina călăuzitoare; iar luminosul Lev Nikolaevici nu face decât să experimenteze, pe alţii şi pe sine, „puterea întunericului". Fiecare este totodată echilibrat şi dezechilibrat. Nevoia de a nuanţa sau transgresa alternativa enunţată de Merejkovski în cartea sa, reluată şi de Thomas Mann în amplul său studiu timpuriu, mi s-a impus astfel repede: încă de când scriam la Casa Scriitorilor de la Mogoşoaia „tragedia subteranei"; iar mai târziu, când am selectat din cele 13 volume masive ale jurnalului tolstoian, în cadrul ediţiei academice originale de nouăzeci de tomuri, textele acelui *Jurnal*, ce avea să apară în două volume suficient de reprezentative, în 1975 şi 1976, la Editura Univers, în traducerea Janinei, însoţită de textele mele explicative; şi cu atât mai vârtos, într-o altă lună moscovită, cu prilejul extragerii febrile a datelor despre „cei doi necunoscuţi" – necunoscuţi întrucât nu s-au întâlnit nici o dată faţă în faţă, deşi s-au urmărit mereu, aproape ca doi Karamazovi, „cu cuţitul la brâu", şi necunoscuţi nouă, prin profunzimea lor ilimitată, reînvăluitoare până şi la capătul dezvăluirilor ei. Treptat mi s-au limpezit nelimpezimile amândurora, fraţi vrăjmaşi, concurenţi cu atâtea rime, ispitiţi să se ia la trântă şi să încheie armistiţii.

În reconstituirile urmărite, cu grijă pentru detaliul semnificativ, am cedat şi sugestiei compoziţional „artiste". **„Tragedia subteranei"** am alcătuit-o din cinci acte (cele cinci mari romane dostoievskiene de după ocnă şi exil), prinse între un prolog şi un epilog (consacrate povestirilor), dar pe parcurs alternate şi cu receptarea din partea a cinci artişti-comentatori (Nietzsche, Şestov, Camus, Gide, Th. Mann). **„Povestea cu doi necunoscuţi"** am derulat-o liber, ca montaj al opiniilor reciproce, mereu critice şi cedând mereu dorinţei de a-l reciti pe „adversar". **„Romanul dramei"**, în fine, l-am elaborat lent şi migălos, ca pe un *„par lui-même"* mozaicat din nenumărate mărturisiri şi caracterizări de sine; iar atunci când pe parcursul elaborării am constatat desele licenţe în traducerile existente, am pus-o pe Janina să-mi echivaleze cât mai aproape de original toate citatele, inclusiv cele din proza binecunoscută, spre a întări caracterul documentar atât al „dramei" trăite de autor, cât şi al renarării ei „romaneşti".

A rezultat, involuntar, un soi de trilogie. Capetele ei sunt monografice, puntea lor de legătură este eseistică. **„Tragedia subteranei"** e una dintre cărţile mele temeinice. M-am şi apucat s-o refac, ceea ce în cazul dat pretinde doar o acţiune de pieptănare, de curăţire a textului de aluviuni, precum şi unele completări de amănunt în baza ediţiilor ulterioare, fie în originalul rus, fie în traducere românească. **„Romanul unei drame"** rămâne cum este, n-aş mai avea puterea să reconfrunt ori să îmbogăţesc enorma cantitate de citate, fapte, date

conţinute, cu atât mai puţin să recompun ansamblul într-o expunere personală, liberă de prea aplecata slujire trudnică a patriarhului de la Iasnaia Poliana.

Aş aminti doar împrejurările în care am publicat acest ultim volum din ciclul meu rusesc, despre, până la urmă, cel mai iubit dintre pământenii mei ruşi. Ultimele lui capitole le-am scris în cursul anului fierbinte 1989, câteva la Cumpătul-Sinaia. Era aproape gata când m-am întors la Bucureşti pentru ultima mea îndatorire semestrială din facultate. Am sosit în seara zilei de 20 decembrie şi am urmărit la televizor discursul terifiant rostit de dictator; pe 21 dimineaţa m-am dus să-mi examinez studenţii; distrat ca de obicei, nu am remarcat pustietatea din facultate; m-am întors acasă tot cu metroul, via Gara de Nord, fără să ştiu ceva despre tulburările din timpul mitingului; în aceeaşi după-amiază am pus pe hârtie ultimele fraze ale cărţii, cu telefonul scos din priză, mirându-mă şi nu prea de zborul elicopterelor, la mică altitudine, deasupra Capitalei; abia spre seară am aflat despre revolta declanşată; şi m-am întors la Sinaia pentru a-i aduce acasă pe Janina şi pe Alexandru, nepotul nostru cel mai mare, în ziua de 22 decembrie 1989, atunci când lumea începuse sărbătorirea căderii dictaturii...

Am certificat pe scurt, în finalul cărţii despre Tolstoi, această coincidenţă dintre un eveniment de anvergură naţională, de mult aşteptat, şi încheierea efectivă a manuscrisului. Am vrut să fiu şi cu acest prilej scrupulos, pentru a-mi declina vreo calitate de „revoluţionar", de atâţia revendicată, şi din cauza rimei, semnificativă în

ochii mei, între „sfârşiturile" unei întreprinderi cărturăreşti şi al unui regim de teroare. A mai durat mult până să apară volumul, într-un tiraj mic, de o mie de exemplare, care însă a şi dispărut instantaneu din cele câteva librării unde ajunsese. Şi aşa le sunt recunoscător unor colegi din conducerea de atunci a Ministerului Culturii, Andrei Pleşu şi Ion Vartic, fără sprijinul cărora această „cărămidă" de peste 600 de pagini ar mai fi întârziat să apară – în condiţii de-acum precare pentru o exegeză masivă, în plus, în ochii unor redactori de editură, consacrată, total inoportun, unui scriitor rus!

10

În anii optzeci am avut şansa – compensatoare în raport cu neşanse – de a-mi elabora principalele scrieri teoretice. Volumele celor două întreprinderi înrudite (unul cu o accentuată tentă istorică) au apărut alternativ, an de an. Le enumăr cronologic, deci „încrucişat": **Nearta-artă I** (1982), **Sublimul în estetică** (1983), **Sublimul în artă** (1984), **Nearta-artă II** (1985), **Sublimul în spiritualitatea românească** (1987). Nici anul dintre ultimele două cărţi n-a fost neproductiv, atunci a apărut **Literatură şi filosofie. Interacţiuni în cultura română** (1986), care ar fi putut fi considerat şi ca o prelungire a volumului II din **Nearta-artă**, o implicită încheiere a unei trilogii, în paralel cu finalul explicit, tot autohton, al celeilalte. În fapt însă, deşi face parte din principalul meu câmp de preocupări, analiza relaţiei dintre literatură şi filosofie în România

reprezintă un excurs de sine stătător, pe care îl prezint ca atare nu acum, ci puţin mai încolo.

Pentru ce am consacrat sublimului un triptic cărturăresc? Expus pe larg în ilustre tratate ori studii din veacurile XVIII-XIX, sublimul părea a fi intrat ulterior în rândul unor categorii desuete. El deborda, în orice caz, problematica valorii estetice stricte, frumosul şi arta în accepţiune primordială, lăuntric depăşindu-le în direcţia valorii etice. Puriştii secolului nostru au văzut în această transgresare un handicap greu acceptabil, agravat şi de o încărcătură ascuns sau mărturisit romantică, ataşată prea linear unor idealuri presupus depăşite, cedând nu o dată gesticulaţiei descusute, hipertrofierii sforăitoare. De balastul din urmă, real şi cu efecte nu o dată degradante, ţineam să mă debarasez, motivul pentru care gustului tinereţii pentru „monumental”, ca atare şi exteriorizat, îi preferam acum un „sublim” mai bogat, dar mai discret. În ceea ce privea însă învinuirea de „impuritate”, în sensul joncţiunii esteticului cu eticul, cu religia şi cu filosofia, tocmai ea îmi apărea ca deosebit de incitantă şi mă îmboldea să zăbovesc îndelung pe acest teritoriu asumat ambiguu, artistic şi nu numai. Căci, prin interacţiunea în istorie a formelor culturale, ea îmi susţinea racordarea teoretică a „neartei” la „artă”. Reamintind şi vechea intuiţie pe care o avusesem cu privire la „impuritatea artei”, sublimul verifica şi confirma o idee generală, mereu favorabilă interacţiunii artei – îndeosebi a literaturii – cu religia şi mai ales cu filosofia. Teza era într-adevăr de provenienţă romantică, supralicitată de către iraţionalişti. Eu

însumi, deşi luminist prin formaţie, raţionalist prin ataşament, mă simţisem mereu atras de zone interdisciplinare, de aspecte situate între literatură şi muzică, artă şi filosofie, estetic şi etic. Când arunc din prezent o privire înapoi, îmi dau seama că sublimul prefigura ceva şi din ciclul târziu jucăuş intitulat „moralităţi". Evident, intrau în amalgamări şi ispite la graniţa dintre bine şi rău. Am în vedere ispitirea mea de către ceea ce aş putea numi „excesul de ideal", care în practică avea să bruieze idealul prin excese. Sub acest raport, se mai reinsinua în gustul împărtăşit şi monumentalismul decorativ, neoromantismul „angajării". Astfel, sublimul includea şi o tentativă sublimată – totodată şi deviată – de a mă angaja „în căutarea credinţei pierdute". El constituia, îmi dau seama acum retroactiv, şi un substitut pământesc al mesianismului originar, în consens şi cu alte „opţiuni" de-ale mele. Prin acest ascuns patos al ei, trilogia s-ar putea să fie îndatorată atât opiniilor mele de stânga, cât şi originii mele iudaice. Sublimul este eticocentric şi în artă. El nu se centrează şi concentrează asupra frumosului, asupra propriei esteticităţi. Spaţialităţii mitologiei greceşti i s-a opus pe drept cuvânt temporalitatea iudaică vechi-testamentară. Alegând-o pe aceasta – sublimul, nu frumosul –, cedam probabil unei afinităţi elective ancestrale, chiar dacă pe atunci încă nu până la capăt ştiute. „Religia sublimităţii" (demonstrată minunat de către Hegel, în opoziţie cu „religia frumuseţii") am transferat-o în plan cultural laic. Era vorba de un punct superior al totuşi-imanenţei (*sub-limen)*, de o înaltă valoare a totuşi-umanităţii.

De aceea, în concluziile la primul volum, am şi căutat să disociez sublimul de sacru. Nu era vorba, în fond, de o pornire conjuncturală, ci de efortul omului laic de a regăsi drumul către idealul binelui – pe care îl recunoştea, primordial, ca pe un reflex al sacrului. Sublimul pendula între a fi fost şi a nu mai fi sacrul, în cele din urmă fără voie împărtăşindu-se poate din el. Meditând asupra relaţiei dintre sublimitate şi religie, până la urmă „făceam proză" fără să ştiu exact ce fac.

Voi strânge, nădăjduiesc, trilogia într-o singură, chiar dacă masivă, carte. Nu voi avea prea multe de schimbat. Acele concluzii, cam radicale şi premature, le voi muta în finalul întregii demonstraţii, nuanţându-le. Voi menţine cele trei părţi, una mai scurtă de estetică, una amplă despre artă şi una românească, de întindere medie. Un timp m-am gândit la mixtarea lor pe parcursul unui unic urcuş istoric, ceea ce ar duce însă la inevitabile denivelări. Voi păstra „trei istorii" şi le voi suplini cu câteva date noi; şi le voi curăţa de greşelile de tipar, tot mai numeroase de la volum la volum, până la catastrofale, cuprinse în cel din urmă, unde tipografii au înfrânt repetatele mele încercări de a mă asuma drept unic autor.

Cealaltă serie, dilogia **Nearta-artă**, ar putea fi ridicată la nivel de trilogie nu prin adaosul ei românesc (pe care l-am şi publicat într-o autonomă variantă lărgită, cum se va vedea), ci prin deschiderea ei de către **Schiţă pentru o estetică posibilă**, substanţial refăcută. Ar fi calea mai dificilă, dar singura corectă, de urmat. Tripticul rezultat, acea sperată „estetică mare", ar ajunge atunci scrie-

rea mea teoretică de căpetenie. Pentru aceasta aş fi nevoit, fără îndoială, să rearticulez multe, mai multe decât în alte cazuri. Ar cere destul timp, ar fi însă încercarea mea cea mai ambiţioasă. Întâi, ar trebui să expun concentrat, fără digresiuni, concepţia despre „artă" pe care o împărtăşesc de mult şi am tot cizelat-o în cursurile de estetică. Apoi ar urma tot restul, care ar decurge logic şi constrângător din premise, consideraţiile privitoare la artisticitatea „neartei", atât în planurile materiale cât şi în cele spirituale. Disocierea lor e relativă, există totuşi o diferenţă între om, muncă, natură, pe de o parte, şi religie, ştiinţă, filosofie, pe de altă parte. În forma actuală, primul volum tratează cinci din aceste şase componente, iar cel de al doilea – în exclusivitate filosofia. Chiar cu riscul de a acorda părţilor tot mai mult spaţiu, de la arta propriu-zisă la arta „vieţii" şi arta „spiritului", partea mediană ar trebui să se limiteze doar la treimea „existenţială", iar ultima să detalieze treimea „culturală", diferită de artă, dar corelabilă ei. Aşa ar arăta proiectul utopic. Nu-l voi putea realiza integral, îmi lipsesc destule cunoştinţe în ambele planuri. Sunt mai ales insuficient ştiutor într-ale ştiinţei. Actualul capitol consacrat ei rămâne cel mai rudimentar dintre toate; aş renunţa cu totul la el. Dacă l-aş reface în schimb pe cel despre religie, m-aş concentra asupra unor aspecte de principiu – în varianta existentă strădania mea a vizat doar „reabilitarea" Bibliei, pornire remarcată în epocă, dar astăzi insuficientă. Din prezentul volum II aş elimina câteva capitole cu miză particulară; măcar unul dintre ele, cel despre „frumosul" presocratic,

şi-ar avea locul într-un mic volum de sine stătător, introdus de consideraţiile, existente şi ele, despre succesiunea formelor culturale prioritare în ciclul grec, de la religie şi artă la filosofie şi ştiinţă; dar completat cu o schiţă a „artei" la Platon, cu deosebire în patru mari dialoguri ale sale, *Phaidon, Banchetul, Republica* şi *Phaidros.* În lucrarea de sinteză, partea despre filosofie ar trebui să se bizuie în schimb, cu îmbogăţiri, pe capitolul actual privitor la variantele filosofice „arhitectural/epică", „muzical/lirică" şi „teatral/dramatică", cel mai demn de atenţie, presupun, capitol din volum, clar şi fără atâtea „fişe ilustrative" câte conţine azi.

Cartea probabil cea mai originală din câte am scris este, din păcate, încă nedesăvârşită. Mai ales ea ar merita dusă la bun sfârşit, împreună cu prelucrarea „schiţei" de estetică. Atunci şi numai atunci aş fi în drept să vorbesc despre o „trilogie estetică" deplină – despre „arta artei", „arta fiinţei" şi „arta culturii". Viitorul va decide asupra neşansei ori şansei mele de a o şi duce la capăt.

11

S-a întâmplat ca ciclul volumelor mele „serioase" din anii optzeci să fie inaugurat şi încheiat prin două cărţi de memorii: **Secolul nostru cel de toate zilele** (1980) şi **Opţiuni** (1989). Au fost cam insolite, au stârnit mirare şi puţină rumoare printre confraţi; la drept vorbind, erau pe potriva felului meu de a fi şi a provocărilor vremii. Mai marii literaturii ruse mă încântaseră şi prin disponibilitatea lor confesivă, până la asumata lipsă a ruşinii,

scormonind voluptuos-mazochist în ungherele tainice ale sufletului lor – ceea ce avea să convină de minune psihanalizei. Dacă i-aş fi dat crezare unui coleg scriitor, care într-o vacanţă la mare îl admonesta sub acest raport până şi pe Dostoievski, dar se referea cu deosebire critic la *Epistolarul* tocmai apărut – genul confesiv i-ar fi fost şi ar fi trebuit să-i rămână literatului român profund străin, chiar dezagreabil. Nici prin gând nu-mi trece să mă compar cu clasicii genului, dar nu mă pot identifica nici cu presupusa reţinere autohtonă faţă de el; oricum, nu sunt un neaoş get-beget, port înscrise în destin, şi încă în doi timpi istorici, avataruri de dublu alogen. Când m-am decis pentru mărturisiri autobiografice, se aflau în exacerbare tocmai mizeriile „naţional-comuniste", la distanţă considerabilă în timp de cele „naţional-socialiste", totuşi pe nesimţite şi cu nesimţire înfrăţite acelora. În ochii mei de odinioară, noul socialism ar fi trebuit să lecuiască racilele celui vechi. N-a fost să fie, utopia se afla cam de multişor în cădere liberă, realitatea nu se dovedea doar imperfectă, ci de-a dreptul detestabilă. Mă mai agăţam totuşi de câte o iluzie a perfectibilităţii, şi când am scris primul volum, şi când, înainte de a mă fi apucat de cel de al doilea, reformele gorbacioviene au reînnoit încă o dată – tot zadarnic – nădejdea de însănătoşire a „socialismului real", speranţă nutrită inclusiv de intelectuali cunoscuţi dimprejur, adversari, fie şi tăcuţi, ai ceauşismului.

Prins între antinomii, cărora nu le găseam rezolvare, m-am decis pentru exorcizări. Sinceritatea merita încercată, deşi în atmosfera mereu mai asfixiantă nu avea

cum fi totală. Limita confruntărilor de sine nu decurgea totuşi numai din „motive obiective”, ci – poate mai ales – din subiectivitatea mea care amalgama recunoaşteri lucide şi aşteptări naive. De aceea a şi stârnit **Secolul...** – scris pe parcursul anului 1979 – ecouri opuse la apariţia sa din următorul an. Fie în pasaje disparate, fie în lecturi diferite, el a părut când curajos, când lipsit de curaj. Cartea era şi în fapt ambivalentă, azi cititorii ocazionali o vor găsi, probabil, prea „moale” ori inadmisibil de „cuminte”. Dacă s-ar întâmpla însă ca cineva să reintre cu adevărat în atmosfera încărcată de atâtea falsuri şi minciuni, nelibertăţi şi asupriri din acea trecere de la un deceniu rău la un altul previzibil şi mai rău – el va descoperi destule nonconformisme în paginile cărţii. Confesiunea însăşi ieşea din tipicul momentului, era un exerciţiu vădit minoritar. S-a făcut ca majoritatea majoritarilor, dintre lectori şi critici, să-l fi receptat cu înţelegere, cu simpatie şi condescendenţă, chiar în dezacorduri. Reacţia lor părea să spună: ce l-a apucat să-şi etaleze viaţa, bâjbâielile, naivităţile şi laşităţile, să relateze avatarurile unor prieteni şi cunoscuţi, care nădăjduiseră ceva şi suportaseră cu totul altceva, înduraseră adică tăvălugul neiertător al istoriei, tocmai al istoriei în care se încrezuseră şi de care nu ştiau să se desprindă nici acum spre a-şi urmări numai reuşita proprie, în afara oricărei dreptăţi suprapersonale – ce idee, să încerci să te aranjezi cu determinările şi apoi să-ţi contempli cu melancolie eşecul, printr-un filtru totuşi „bine temperat”?!

Opţiuni avea, din motive de temperament, să păstreze ceva din tonalitate, sporindu-şi însă ascuţişul în şi printre rânduri, pentru cine avea urechi de auzit. Tot istoria m-a obligat la suplimentare. Ne sufocam cu toţii în dictatura care lăsa prea puţin loc iluziilor. Acestea, întrucâtva salvgardate în privinţa unor principii, nu mai aveau în schimb nici o atingere cu practica nemijlocită.

De mult încetasem să mă implic în altceva decât în treburi profesionale. Dar şi profesionalismul ar fi trebuit, în contextul dat, să cedeze conformismului. Dovezi producea orice şedinţă a Consiliului de conducere a Uniunii Scriitorilor, orice activitate la Secţia de critică şi istorie literară a Asociaţiei scriitorilor din Bucureşti. În ochii celor ce ne controlau ori ne spionau, ajungeam disidenţi şi fără să fim, elementarele tentative de salvare a culturii echivalând cu acte politice subversive. La facultate ne întreceam în a nu pomeni numele lui Ceauşescu, în a nu face referiri la documente de partid, în a ne preda materiile – estetica în cazul meu, dar la rigoare până şi „socialismul ştiinţific" – fără cedări oficiale. (O întreagă colecţie de întâmplări, într-un fel anecdotice, stau mărturie.) În biroul de partid din facultate, după ce, în urmă cu destui ani, fusesem ales o singură dată responsabil cu probleme profesionale, am probat cu bună ştiinţă o asemenea delăsare încât „forurilor superioare" le-a pierit cheful de a mă mai propune pentru aşa ceva; drept care mă puteam ocupa de treburile mele, inclusiv în timpul şedinţelor organizaţiei de bază. La constituirea Academiei „mici", de ştiinţe sociale şi politice, fusesem pe neaşteptate ales, fără să

mă fi propus facultatea, membru corespondent (în anul 1970), dar am trecut curând din secţia de filosofie în cea de literatură şi artă – precauţie inutilă, întrucât în anii optzeci instituţia respectivă a ajuns o desăvârşită formă goală, menită să nu facă nimic, privită cu suspiciune crescândă de către domnia bicefală, ca un potenţial nucleu de răzvrătiţi.

N-am fost şi nu am pretins vreodată să fi fost un disident. Mi-am manifestat însă deseori solidaritatea cu ambele obşti din care făceam parte, inclusiv cu actele lor nonconformiste. Puterea era din ce în ce mai izolată, se afla în derivă, sesizau lucrul acesta şi organele intermediare, de aceea recurgeau la tertipuri duplicitare, pe cei daţi în seama lor îi asupreau şi le făceau totodată cu ochiul, acceptau spaţii de manevră, gesturi de relativă independenţă în plan cultural. Editurile recurgeau la referate pentru a apăra manuscrisele incomode, cu tacita încuviinţare a cenzorilor. Specialist „de încredere", eram solicitat constant în cadrul acestui destul de străveziu joc de societate. Mai cu seamă Editura Cartea Românească apela la serviciile mele benevole. Am susţinut cu referate volume deloc conforme cu spiritul şi litera „indicaţiilor superioare". Majoritatea acestor cărţi a şi apărut, „forurile" mimau naivitatea în rând cu redactorii şi conducerea editurii, era improbabil ca cei temuţi din anturajul familiei domnitoare să le citească, ei înşişi presimţeau iminenţa sfârşitului şi le mai scăzuse cheful pentru delaţiuni.

Am susţinut în felul acesta, de pildă, valoarea cărţilor lui Constantin Noica, o dată la sfârşitul deceniului

precedent, într-un amplu articol din *România literară*, ulterior prin numeroase alte intervenţii (a se vedea scrisorile pe care mi le-a trimis între 1980 şi 1987, în revista *Apostrof*, nr. 1-2 /1996); dar la fel am sprijinit, prin referate de editură, apariţia volumelor „păltinişene", *Jurnalul de la Păltiniş* şi *Epistolarul* (la ultimul participând chiar – în urma referatului – cu scrisori proprii) sau *Minima moralia*. Invoc aceste din urmă exemple, dintre multe, numai fiindcă sunt în legătură cu destinul volumului ***Opţiuni***.

El conţinea, într-o anexă, schimbul meu de scrisori cu Gabriel Liiceanu, cu un text explicativ suplimentar şi ulterior celor din *Epistolar*. În cuprinsul lui, pe lângă referirile la „păltinişeni", se afla însă, modificat, un articol de revistă despre cartea lui Andrei Pleşu, articol la rândul său alcătuit din referatul de susţinere înaintat editurii. Toate aceste pasaje „trecuseră" la sfârşitul lui 1988 de lectorul Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste (denumirea de atunci a Ministerului Culturii), care în schimb solicitase eliminarea ori „înmuierea" unor consideraţii de politologie, despre egalitate-libertate, stânga-dreapta ş.a. În acel moment, referirile la persoane nu deranjaseră încă prea mult; câteva luni mai târziu situaţia s-a agravat, Pleşu a devenit *persona non grata*, a fost izgonit la Teţcani şi s-a interzis orice citare a numelui său, a cărţilor sale. **Opţiuni** se afla în faza corecturilor pentru tipar. M-am decis să las procesul să continue, neintervenind nici în acest capitol, nici în alte pasaje care ar fi putut fi lesne incriminate. Ca urmare, în aprilie 1989 cartea a fost, la ultimul control al cenzurii, ulterior tipăririi, oprită de la difuzare. Dacă ea

n-ar fi apărut în cursul anului, mai târziu nu şi-ar mai fi avut rostul, ar fi trebuit rescrisă complet. Noroc de intervenţia Editurii Cartea Românească (cunosc doar faptul, nu şi amănuntele), care a făcut ca **Opţiuni** să fie totuşi difuzate, peste câteva săptămâni, în mai 1989.

Pe puţini i-a interesat atunci continuitatea cu **Secolul...**, chiar dacă indiscutabilă. **Opţiuni** a şocat pe mult mai mulţi prin simpla lor apariţie. „Cum a fost cu putinţă?", m-au interogat unul şi altul; cum de s-au putut tipări atâtea pagini despre interzişi ori indezirabili, cum am putut să relatez judecarea colegului nostru de facultate, participant la „meditaţia transcendentală", şi să păstrez, în ciuda atenuării, atâtea accente eretice cu privire la libertate şi alte gingaşe teme contemporane?! Descusându-mă, cunoscuţii bănuiau relaţii suspuse şi „machiaverlâcuri" oculte. Pure născociri. Căci nu se întâmplase altceva decât că scrisesem cartea, editura o acceptase, iar în plasa cenzurii găurile se lărgiseră atât, în harababura generalizată, încât să treacă prin ea şi idei neconformiste.

Dacă **Secolul...** păruse „cuminte", **Opţiuni** apăreau drept „curajoase". Personal înclin spre îmbinarea calificativelor în ambele cazuri. N-am fost nici un propriu zis „om revoltat", dar nici n-am vrut să ajung un desăvârşit „om supus", un *Untertan*. Mă instalasem în zone de graniţă, care puteau fi suspectate şi drept un soi de *no man's land*. Ambele volume de memorii se inspiraseră dintr-o unitate a opuselor; ca şi cel de al treilea, **Idei inoportune**, publicat după tăietura istoriei, în 1995. Ele

aveau să fie inoportune în raport cu oportunismele noi ale anilor nouăzeci. Thomas Mann amintea într-o scrisoare de tendinţa ca, aflându-se într-o barcă în pericol de a se răsturna, să se aşeze mereu în partea opusă celei înclinate spre apă, unde se afla majoritatea lumii. M-a măgulit când un recenzent a observat atitudinea mea similară în multe pasaje din **Idei inoportune** şi din **Opţiuni.** Problema e măsura dintre a rămâne şi a nu rămâne acelaşi. Nici n-ai cum să nu te schimbi – nici n-ar trebui să te trădezi! Cam aşa arată chestiunea spinoasă a *identităţii neidentice* de pe parcursul unei vieţi. Aş putea recomanda formula şi ca pe o cheie pentru eventuala tentativă de a urmări împreună cele trei exerciţii mărturisitoare ale mele. Ar fi de dorit ca ea să nu se concentreze atât asupra insului care le-a compus, pe cât asupra vremurilor în care le-a scris. Trecătoare cum sunt, ar putea fi receptate şi ca „fişe de caz", dar mai degrabă ca diagnostic – oricât de parţial şi de imperfect – al unui loc şi al unui timp.

12

Răsturnarea din decembrie 1989 am întâmpinat-o ca pe o de mult sperată izbăvire, cu încredere în ce va urma. Sunt o fire optimistă, în tunelurile parcurse aşteptam mereu să zăresc, la capăt, lumina. Un instinct corect, propriu şi vârstei, m-a avertizat totuşi să-mi ţin aşteptările în frâu. Din ianuarie 1990 agitaţia dimprejur s-a înteţit pînă la isterie. Locuiesc în apropierea Pieţei Victoriei, auzeam urletele de la mitinguri şi contramitinguri. Studenţii au orga-

nizat şedinţe de apreciere a profesorilor, unii au nimerit printre cei „răi”, fără să li se întâmple mare lucru din această cauză, eu am fost menţinut printre cei „buni”. Nu m-am amestecat în forfota publică, am refuzat să iscălesc proteste şi chemări colective, savuram dreptul la neînregimentare. M-a şocat cedarea atâtora la noi ispite, îmi explicam însă strădania lor, tineri sau de vârstă medie, de a-şi găsi un loc cât mai agreabil sub soare. Personal nu mă înfruptasem din privilegiile trecute, dar realizam şi neputinţa de a accede la festinurile în pregătire. Îmi cunoşteam limitele, inclusiv incapacitatea „lucrativă”, aşa încât... m-am reapucat să lucrez.

La facultate puteam să-mi continuu liniştit prelegerile de estetică, în varianta de mult elaborată şi treptat configurată. M-am decis să le adaug şi cursuri inedite, dacă tot eram liberi şi îndemnaţi să le experimentăm. Am ţinut, succesiv, cicluri de cursuri/seminare despre Dostoievski, Thomas Mann, Nietzsche, împreună cu dezbaterea legăturilor reciproce dintre „filosofie şi literatură”, alternată apoi de o trecere în revistă a „istoriei culturii”. Am ţinut şi două cursuri la Universitatea din Cluj, unul în română, altul în maghiară, până în vara lui 1993, când a murit mama. (Tata, cel de care fusesem mai legat, crescând alături de el, decedase încă la sfârşitul lui 1991.) Am colaborat şi în cadrul a două forme de învăţământ postuniversitar, una tot în maghiară, alta în germană. Au fost semestre în care am ţinut ore în trei limbi, până la epuizare, întru disperarea Janinei care socotea exagerat elanul meu juvenil, de altfel destul de slab remunerat.

Noile reglementări „de piaţă” nu mă atrăgeau însă, mă interesau materiile şi studenţii, nici vârsta încă nu mi-o simţeam, îmi plăcea să fiu un „risipitor”.

În privinţa scrisului – ataşamentul meu dintâi, care sper să rămână şi iubirea mea din urmă –, am realizat instantaneu răsturnarea de perspectivă: viitorul era rezervat în principal confruntării cu trecutul! Fără cârtire mă acceptam ca „paseist”, în trei direcţii: în a promova reputaţi autori de altădată; în a-mi articula gândurile proprii despre importanţi scriitori şi filosofi; în a depune mărturii asupra istoriei personale şi obşteşti parcurse. Să le iau pe rând.

În loc să mă las, precum atâţia prieteni, cunoscuţi, foşti studenţi, acaparat de publicistica pe teme curente, am colaborat cu editurile în tipărirea unor opere ilustre. Am acceptat să conduc la Editura Humanitas colecţia *Gânditori ruşi*, în intenţia de a menţine o deschidere oarecare faţă de o cultură mai de mult amendată resentimentar, din motive politice, şi care în condiţiile prăbuşirii Rusiei avea neşansa de a ajunge complet ignorată. Am reuşit să public în această colecţie (după ce într-alta apăruse o povestire antitotalitară a lui V. Grossman) personalităţi multă vreme ignorate la noi, pe Ceaadaev, Soloviov, Berdiaev, Şestov, Florenski, Losski. Unele volume au fost traduse de Janina, majoritatea – prefaţate de mine. Tot la Editura Humanitas, dar în colecţia *Marile cărţi mici ale gândirii universale*, am publicat, tot în doi, ca traducător şi prefaţator, un eseu de Heinrich Heine; terminăm acum, pentru aceeaşi colecţie, un grupaj de eseuri din Thomas Mann.

O altă editură la care tandemul nostru familial a produs câte ceva a fost Echinox din Cluj. Aici mi-a fost încredinţată colecţia *Săgetătorul*, pentru care am livrat, împreună cu Janina, un Nietzsche şi un Jankélévitch, ambele consacrate paradoxologiei morale. Într-o altă colecţie a editurii am republicat un Mircea Florian (ca şi un alt studiu al aceluiaşi în „Biblioteca pentru toţi", la Editura Minerva). Am onorat şi comenzi bucureştene de prefeţe-postfeţe la volume de Şalamov şi Nabokov, Thomas Mann şi Robert Musil. Făcând socoteala, în ultimii cca. şase ani am adnotat cu explicaţii ajutătoare spre douăzeci de volume, aparţinând unor autori deosebit de prestigioşi – ruşi, germani, francezi şi români.

În acelaşi răstimp am scris şi rescris texte proprii preocupate de trecutul cultural mai apropiat sau de tot îndepărtat. Monografia Tolstoi, ultima mea carte din epoca premergătoare, a apărut în 1991. Am început să refac alte scrieri mai vechi, dornic de a le aduce la un nivel, măcar pentru mine, pe deplin satisfăcător. Până acum am republicat doar două dintre ele. Una, pe care am omis-o din prezentările anterioare, deşi apariţia ei păruse miraculoasă în condiţiile „revoluţiei culturale" autohtone, decretată nu cu mult în urmă, era **Alegerea lui Iona** (1974), eseu scris în mare parte la Cumpătul-Sinaia, într-o iarnă cu multă zăpadă, înfăşurat într-un pled pe terasa unei vile de „creatori". Titlul e voit ambiguu – Iona e ales, Iona alege. Iar meditaţia fluctuează liber pe marginea minunatei „cărţi", în patru scurte paragrafe, din Vechiul Testament şi a ulterioarelor ei prelucrări literare. „Alege-

rea" am ales-o, efectuând minimale retuşări, ca text de încheiere pentru volumul **Izvoare biblice** (1994). Titlul acestuia era împrumutat eseului prim şi principal din cuprins, de provenienţă recentă. Supratitlul deschidea un ciclu cu un nume jucăuş, prin neuzitatul plural, **Moralităţi**, care dădea în vileag tot mai accentuatul meu gust, din anii nouăzeci, pentru chestiuni de morală aplicată. Alunecarea dinspre estetică înspre etică, dar una practică, nu academică, o explică avatarurile şi coliziunile istoriei la care am asistat şi care s-au răsfrânt în comportamentul fiecărui om. Alţii au migrat, din acelaşi motiv, către politologie, urmărind diagnostice şi soluţii globale. Eu am preferat să urmăresc substratul-ecoul lor personalizat. Cea dintâi aproximare trebuia să coboare în prima extraordinară articulare de moralitate universală, pe temei monoteist, omogenă în treptele ei succesive, iudaică şi creştină (de cea musulmană n-am cutezat, din neştiinţă, să mă ating). Punctul meu de vedere se menţinea cultural, chiar laic – ca şi în eseul scris în urmă cu douăzeci de ani, ca şi în câteva alte texte ale mele fie pe marginea Bibliei, fie în legătură cu patristica timpurie, aşa-numita apologetică; totodată cu o deplină recunoaştere a religiei ca închegând verticalitatea omului. Lauda cultural-artistică a marilor religii ar fi putut fi socotită ca insuficientă de către creştinii credincioşi, după cum credincioşii iudei ar fi putut obiecta împotriva aplicării criteriului istoric, de cizelare şi perfecţionare, în trecerea de la credinţa „veche" la cea „nouă" (deşi, la urma urmei, descoperirea istoriei şi a istoricităţii a fost făcută

tocmai de iudei, pe baza destinului lor şi ca „autogol" în propria lor poartă). Dar volumul apărut în „Biblioteca pentru toţi" a Editurii Minerva a fost şi rapid epuizat, a fost şi bine primit, favorabil comentat: lucru de mirare într-o atmosferă intoxicată de înfruntări politice şi nici imună întotdeauna faţă de fundamentalisme teologale.

Cealaltă carte, de astă dată una masivă, **O istorie a filosofiei româneşti**, titlu căruia pe coperta interioară îi este adăugată precizarea: **în relaţia ei cu literatura**, apărută la Cluj în toamna anului 1996, se datorează, primordial, îndemnului pe care mi l-a lansat Marta Petreu, conducătoarea revistei *Apostrof* şi totodată a Editurii Biblioteca Apostrof. Ea a avut ideea să republic pentru uzul studenţilor **Literatură şi filosofie. Interacţiuni în cultura română**, scrisă cu un deceniu în urmă; dar a dorit-o cu accentul răsturnat, anume ca pe o istorie a filosofiei. Gândul republicării pure şi simple a fost „cârligul" de care m-am lăsat benevol prins. Realizam nevoia de a o reface, şi încă substanţial. M-am amăgit cu capitolele consacrate secolelor XVII-XIX, unde nu aveam multe de schimbat. Apoi m-am afundat în hăţişurile secolului XX, am rescris toate cele trei panoramări şi m-am îndreptat spre micromonografia Constantin Noica, întru totul nouă, ajunsă în final mai amplă decât altele tratând câte un gânditor, dar cu acest adaos mă simţisem dator încă de la apariţia variantei vechi – şi el anume mi-a cerut cel mai mare efort. Am lucrat la această carte în 1995-1996. Pe parcurs ea s-a dublat ca număr de pagini, Marta Petreu a acceptat cu generozitate suplimentarea; şi mi-a asigurat condiţii

grafice peste aşteptări. Acum tema ei este în mult mai mare măsură acoperită, în speţă devenirea filosofiei moderne şi contemporane în condiţiile unei culturi literaturocentrice.

La elaborarea acestei „istorii" m-a ajutat şi munca de îndrumare pe care am asigurat-o la *Dicţionarul operelor filozofice româneşti – 111 lucrări fundamentale*, încă din 1994, pentru Editura Humanitas, la alcătuirea fişelor antrenând, pe lângă colegii profesori, şi proaspeţi absolvenţi sau chiar studenţi ai facultăţii. Împreună cu „istoria" mea recentă, cu volumul românesc despre „sublim", cu studiile despre şi prefeţele la multe din scrierile lui Tudor Vianu sau Mircea Florian, cu şansa de a împlini în curând un volum întreg consacrat lui Constantin Noica (din vechile mele articole, corespondenţa cu el şi o amplificată variantă a amintitului mai înainte capitol) – mă simt îndreptăţit să-mi revendic în cultura română nu doar un loc de intrus, ci de coparticipant, până şi la autoreflexivitatea ei. Fără să-mi reneg ataşamentele şi afinităţile cu limbile şi culturile maghiară, germană şi rusă, am căutat să-mi onorez nu doar opţiunea pentru limba română ca mediu expresiv, ci şi pentru cultura română ca obiect de studiu.

Revin însă la ciclul **Moralităţi**. El favorizează joncţiuni între planul obiectiv şi cel subiectiv. Mărturie stau, până acum, trei manuscrise: unul nepublicat, unul tipărit şi unul aflat în curs de elaborare.

Primul reprezintă, în câteva succesive forme, şi prima mea tentativă „postdecembristă". A fost scris febril

şi chinuitor, în 1990-1991, şi tratează raportarea mea sufletească la dictatorul de curând executat, care ne asuprise atât amar de vreme. E un text asumat personal, pasional, pătimaş, o defulare aproape viscerală. Clocotul interior ţinut îndelung sub presiune s-a revărsat pe hârtie, cu miasme cu tot. A fost un exerciţiu autopsihanalitic de a scăpa de nevroza acumulată sub dictatură – deşi însemnele nelibertăţii îndelung îndurate voi continua să le port întipărite în fibrele mele intime, motiv pentru care, de pildă, mă apucă isteria ori de câte ori intru în contact cu vreo autoritate publică, ori de câte ori trebuie să apelez la o instanţă oficială, oricât ar fi ea de modestă sau de banală.

În schimb, manuscrisul publicat datorită bunăvoinţei Editurii Cartea Românească în 1995, prin sprijinul direct al redactorului de carte Valeriu Cristea şi al directorului editurii Magdalena Bedrosian, a fost intitulat **Idei inoportune**, purtând şi amintitul supratitlu, **Moralităţi**. E rodul unei păţanii neaşteptate, dar caracteristice intoleranţei „postrevoluţionare". Am fost rănit – şi am pus jignirea la lucru. Am depăşit instantaneu incidentul propriu-zis şi am pornit la o răfuială, urbană sper, cu imoralităţile care ne-au încolţit pe vremuri şi cu amoralităţile care ne asaltează acum sub alte forme. Articolele disparate – datate fiecare în parte, aproape în totalitate nepublicate anterior – au laitmotive vădite: dificultăţile readaptării profesionale a intelectualilor şi ispitirea lor prin noi compensări, nevoia disocierilor „ideologice" şi a distanţării de orice naţionalism etc. Prin implicaţiile biografice şi „opţionale", cartea s-a constituit într-un al treilea volum me-

morialistic, tot provizoriu, prin formula sa publicistică şi mai efemer decât eseurile premergătoare. Ar trebui, înseamnă, să mă adun pentru un ultim exerciţiu confesiv sintetic. În avanscenă ar fi cazul să aduc elemente biografice, mai multe şi mai detaliate decât în schiţa de faţă, aproximativ ca în **Secolul nostru cel de toate zilele**, dar fără atâtea digresiuni, ci deschizând hotărât „cazul" spre istoria sub care nimerise. Aş reactiva acolo şi mărturii din celelalte două scrieri, ca şi din texte confesive disparate; aş urca, totuşi, pe filonul evenimentelor direct sau indirect trăite, relatate în variaţii libere, lămuritoare şi pentru istorie, şi pentru ins. Radu Cosaşu, maestru şi în titluri, încă mai demult mi-a sugerat s-o numesc **Secolul nostru în zilele mele**, indicând şi rima cu prima alcătuire. Denumirea e bună, nu-i lipseşte decât conţinutul.

De pe acum îmi continuu însă manuscrisul început la Cluj după moartea mamei – prilej de bilanţ şi de confruntare pentru orice fiu supravieţuitor. Eseul ţine tot de **Moralităţi**, pe care le aproximează însă prin **Vârstele omului**, de la naştere până la moarte. În cele din urmă, grupajul de „moralităţi" ar fi compus – rezultat ideal – din „izvoarele biblice", „vârstele omului", apoi, prin „avatarurile istoriei" (în veacul nostru, în ţara noastră, inclusiv prin invocatul diagnostic al dictaturii), până în „zilele mele"...

Vise nesăbuite, probabil, ca şi dorinţa de a reface şi alte cărţi existente. Certă e numai intenţia de a alterna ambele preocupări: scrierea şi rescrierea. Condiţia e sănătatea fizică şi mentală. Vorba lui Tolstoi în finalul

fiecărei însemnări zilnice din jurnal, până la continuarea sperată din ziua următoare: d.v.t. – „dacă voi trăi". Depinde de câtă forţă de muncă voi avea cât voi trăi. În curând mă voi pensiona; îmi voi păstra doctoranzii şi, dacă facultatea va voi, un curs opţional. În rest, voi scrie. Captiv al Galaxiei Gutenberg, oricum nu voi trece peste cărţi, chiar şi străduindu-mă să învăţ pregătirea lor la computer. Cartea rămâne un leac altruist împotriva egocentrismului. Egoismul poate creşte cu vârsta şi cu bolile ei. Scrisul rămâne individual, dar, măcar nemărturisit, nu se blochează în individualism. Voi încerca să mă feresc de el şi de-acum încolo. Voi căuta să găsesc cuvenitul sprijin în nepoţi, în prieteni şi în condiţia de cărturar.

noiembrie-decembrie 1996

MORALA ESTETICIANULUI

Vasile Morar

Ion Ianoşi este în mod cert, pentru mine, şi sunt convins, că pentru mulţi alţii care l-au cunoscut direct sau mediat prin cărţile apărute timp de aproape patru decenii, o personalitate rar întâlnită în peisajul intelectual autohton al acestei jumătăţi de secol. Fraza aceasta sună aproape banal şi poate că ea a mai fost utilizată şi pentru a-i defini pe alţii. Cred însă, cu toată tăria că acest calificativ al „rarităţii" asociat cu o indubitabilă (pentru că dovedită) valoare intelectuală şi morală, i se potriveşte întru totul celui care a slujit în Universitate cu demnitate postura de titular al cursului de estetică – după Tudor Vianu. Ca unul ce am avut şansa (întâmplarea fericită) destinală[1] de a-i fi asistent constat, aproape periodic, că ceea ce este într-un fel perplexant şi stenic la Ion Ianoşi este faptul că a reuşit să fie întotdeauna normal şi firesc în vremuri atât de puţin locuite de normalitate şi echilibru, că a fost constant în opţiuni ideatice şi în fapte de viaţă, când regula nu era neapărat aceasta, că şi-a putut construi propria viaţă crezând în idei simple, dar

fundamentale, adică: în forţa raţiunii, în bunul simţ şi în indestructibilitatea substanţei umane. Mulţi sceptici sau cinici vor putea exclama: „Utopii!" Întrebarea realmente gravă la care merită să se răspundă este aceasta: există oare posibilă o viaţă morală şi o etică corespunzătoare, în absenţa credinţei că ideile *trebuie* să existe? Aceasta tocmai în pofida realităţii imperfecte, rele sau injuste. Or, Ion Ianoşi poate fi văzut nu numai ca estetician cum îndeobşte este cunoscut ci şi ca etician. Stratul profund şi ultim încapsulat în operă şi încatenat în atitudini cotidiene civice este, de fapt, de natură morală. Aceasta ne vom strădui să demonstrăm în cele ce urmează deşi ne va fi greu să scăpăm de-o judecată prea afectivă, izvorâtă sigur din ceea ce Janina numeşte îndreptăţit „o conştiinţă organică", prea natural personală. Mă mângâi însă cu ideea scheler-iană că, oricum, sentimentele sunt indicatoarele valorii.

De unde poate fi dedusă această etică implicită? Din sursele cele mai palpabile – cărţile şi din izvoarele cele mai implacabile care sunt atitudinile manifestate în cursul propriei vieţi. Iar cum şi primele şi celelalte surse nu mai pot fi schimbate (profesorul de estetică amintea mereu la lecţia despre tragic străvechea idee înţeleaptă venită de la Homer şi Sofocle că nici zeii nu mai pot schimba trecutul, adică nu mai pot interveni în ce s-a făcut întocmai cum anume s-a petrecut) rezultă că avem un *temei* pentru a-i judeca unitar sub specie etică atât opera cât şi viaţa. Oricum Ion Ianoşi a înţeles de timpuriu că istoria, cu toate câte încap în ea (inclusiv propriile cărţi

şi fapte) nu poate fi nici suprimată, nici suspendată prin dezirabilitate omenească şi, că fiecare va fi nu numai parte din ea – mare sau mică, importantă sau neînsemnată – ci şi că fiecare va fi atât în postura de judecător al acesteia cât mai ales şi în cea de judecat de ea. „Am fost învăţat să recunosc în istorie instanţa supremă a vieţilor noastre. Nu neapărat să mă încred în ea, dar să nu-mi pot lua de la ea privirea"[2]. Poate tocmai de aceea cel mai des istoria este evaluată după expresia lui Hegel ca fiind *Die List der Vernunft*. Totuşi, deşi se recunoaşte hegelian („sunt un învederat hegelian, n-am ce face, îmi place «revenirea» concomitent cu «propensiunea», accept «regresiunea» numai dacă este modelată «progresist»)[3] se recunoaşte în egală măsură *şi* kantian, adică încrezător în raţiunea pură practică, care nu e vicleană şi nu poate fi aşa, pentru că ne relevă prin imperativ „demnitatea de a fi fericiţi": chiar de-ar fi ca în istoria şi istoriile reale să nu fie niciodată atinsă această stare.

În fapt, prin cei doi germani iluştri şi mai ales prin complementaritatea viziunii lor ca şi prin aceeaşi fascinaţie dovedită în faţa mai vechii tensiuni tot complementare dintre realismul etic aristotelian şi puritatea transcendentă, ideală a moralei platoniciene, Ion Ianoşi semnalează conflictul inevitabil şi greu soluţionabil dintre viaţă şi idee, dintre realitate şi aspiraţie, dintre imperativ şi situaţiile trăite în mod nemijlocit de fiecare fiinţă omenească. Acestui conflict major i se vor acorda analize extinse în **Dostoievski – „tragedia subteranei"**, dar şi în **Hegel şi arta, Nearta-artă**, **Sublimul în estetică**, **Sublimul în artă**,

Sublimul în spiritualitatea românească şi, mult mai aplicat şi evident, în **Alegerea lui Iona**, **Povestiri biblice**, **Secolul nostru cel de toate zilele**, **Opţiuni**, şi, desigur, **Idei inoportune. Moralităţi**[4]. Iar, cum etica este acea disciplină teoretică care încearcă un răspuns la întrebarea „cum să trăim", vom constata, fără să intrăm în detalii, că următoarele teme şi probleme s-au conturat ca adevărate obsesii etice, într-o operă, cel mai comod încadrabilă în tipologia „studiilor de estetică şi istoria culturii": a) *sensul vieţii şi posibilitatea fericirii*, o dată cu analiza soluţiilor oferite pe temei imanent sau transcendent, absolut sau relativ a acestei probleme; b) *categoriile eticii* (binele, datoria, drepturile) cu accente, când pe *sensurile* binelui – în concepţiile ce au avut ca presupoziţie fundarea actului etic pe valoarea religioasă – când pe *semnificaţiile* binelui, în viziunile ce şi-au refuzat orgolios şi până la ultimele consecinţe, o asemenea întemeiere. Diferenţele de accent în faţa celor trei categorii sunt în mod constant interpretate de Ion Ianoşi astfel: cei vechi erau în posesia unui sens relativ clar şi evident al binelui şi al datoriei, în timp ce omul modern şi cel actual trăiesc în chip dramatic o „înceţoşare" asupra sensurilor binelui, simultan cu o „cunoaştere", cel mai adesea, doar a „drepturilor proprii şi a îndatoririlor celorlalţi". De asemenea, în acest context se consideră că, la aceste categorii centrale există un acces, oarecum privilegiat şi intuitiv, prin intermediul conceptelor de *altruism* şi *egoism*. În fapt, acest cuplu antinomic revine în aproape toate cărţile lui, iar **Dostoievski – „tragedia subteranei"** (apărută în anul depli-

nei maturităţi, când autorul împlinea 40 de ani) debutează, deloc întâmplător, cu „unii caută idealul în afara lor, alţii în ei înşişi; mişcarea centrifugă îl defineşte pe Don Quijote, forţa centripetă pe Hamlet; primul este altruist, al doilea egoist”[5]. Acelaşi cuplu, considerat, pe bună dreptate, nodal pentru orice fenomenologie morală, va fi întors apoi pe toate feţele în cărţile de memorialistică de unde se pot extrage „reguli” precum acestea: 1. *trebuie să ne fim utili unii altora* („cred în utilitate; noi am conotat-o peiorativ, deşi medicul e util bolnavului, avocatul – acuzatului, scriitorul – celor care îl vor citi. Cel mai mare, probabil, scriitor al epocii moderne, în a cărei umilă tovărăşie mi-am petrecut câţiva ani buni de viaţă, e vorba de Lev Tolstoi, socotea utilitatea cea mai înaltă virtute a omului”[6]; 2. „măcar în compasiune să ne depăşim egoismele”[7] iar în domeniul lui, „fiecare să se străduiască să descopere şi să recunoască nu atât inferiorităţi, cât superiorităţi”[8]; 3. „Nici o apartenenţă nu e atât de bună încât o altă apartenenţă să fie decretată rea; orice apartenenţă e bună dacă le acceptă pe celelalte ca bune”, ceea ce înseamnă să revenim la principiile democratice, adică la „*libertatea* bazată pe *egalitate* şi la *fraternitate* drept corolar al lor”[9]. Astfel, Ion Ianoşi şi-a clădit, ceea ce putem numi, „nucleul tare” al eticii sale crezând, aidoma eroului lui Cervantes, în utopii morale şi sociale şi s-a îndoit, de data aceasta alături de eroul paradigmatic shakespearian al dilemelor morale, în faptul că idealiştii morali vor fi cruţaţi întotdeauna. Tocmai de aceea s-a străduit să nu mai uite (uneori a fost obligat brutal în pro-

pria-i viaţă să nu uite cumva) nici *istoria* cu toate ale ei – precum violenţa organizată a holocaust-ului izvorâtă din intoleranţa rasială, nici cecităţile morale de tipul etnicismelor şi naţionalismelor de tot felul care-i exclud pe ceilalţi (întotdeauna „ceilalţi", „celălalt", adică „diferitul", „străinul", deci „duşmanul") – dar nici *obligaţiile* derivate din *condiţia umană*[10]. Propria-i experienţă de „multiplu minoritar" (în fapt va nota Ianoşi, „până la urmă, nici un minoritar nu e doar minoritar, ci este *el însuşi* (*s.n*), aşa după cum *este* şi se arată *a fi*"[11]) care a ţinut seama de „morala închisă", dar a ştiut, în acelaşi timp că există şi o „morală deschisă" – cea a necondiţionatei iubiri faţă de umanitate – l-a plasat, simultan, atât în sfera *eticilor principiilor* cât şi în aceea a *eticilor grijii* (a ceea ce în gândirea americană a ultimelor două decenii se numeşte *ethics of care*). El a realizat, astfel, la început intuitiv, apoi înţelept şi înţeleptit de singularele sau particularele sale experienţe de viaţă, că etica este – în ceea ce-l priveşte – sinonimă cu efortul *maximal* de-a satisface într-o viaţă de om un sens mai înalt, unul trans-individual prin care te solidarizezi înfrăţindu-te cu ceilalţi.

Ajungem, astfel, la denominaţiunea maximalism etic *versus* minimalism etic, pe care Ion Ianoşi nu numai că n-o evită, dar şi-o şi impune „ca opţiune" – cum singur zice – într-o carte cu acelaşi titlu apărută aproape miraculos în '89, la început de primăvară, într-un an în care în numele salvării minimei morale, – la sfârşitul acestuia se va atinge tragic un maximalism etic, izvorât din disperare („vom muri şi vom fi liberi!") dar şi ca semn al indestruc-

tibilităţii substanţei umane postulate de celebrii maximalişti Aristotel, Spinoza, Kant. Prilejul îi este oferit de comentarea (aplicată, atentă la nuanţe şi mai ales interesată de consecinţele imediate sau, mediate) *Minimei moralia* a lui Andrei Pleşu, carte în mod cert, eveniment al anteriorului an '88, receptată, *nu* numai de cei mulţi, din „talent moral" ci mai ales, din *necesitate – nevoie* de regenerare morală, ca un apel, în care mulţi se regăseau sau poate *participau* platonician la simpla şi greaua normalitate şi verticalitate omenească, la viaţă transparentă, neopacizată brutal, la o viaţă plină de spontaneitate şi de libertate pur şi simplu imanentă expresivităţilor necenzurate ale oamenilor; la un refuz al ipocriziei şi a „etichetei" grosiere care distruge „etica"[12]. Ion Ianoşi sesizează că miza majoră a cărţii lui Andrei Pleşu nu poate fi redusă nici doar la ceea ce comun se numeşte denunţare a filosofiilor „hibernale", reci, seci, de sistem, sau, cu un alt termen, la fel de depreciativ, „universitare", şi nici la un presupus încrâncenat refuz, zis „din principiu", al tuturor maximalismelor etice. „Construcţia lui Andrei Pleşu e mai vicleană decât pare la prima vedere. Căci morala profesată de el este «minimală» numai în primă instanţă, în măsura în care priveşte «omul individual» în intervalele vieţii lui terestre. Dar în măsura în care se raportează – obligatoriu – şi la intervalul despărţitor faţă de «cerul» ajuns prea aproape sau, prin carenţă, prea departe – mai rămâne ea cu adevărat «minimală»? nu cumva integrează în ţesătura ei un ascuns «maximalism»? Acest «maximalism» este egal nu atât cu maxima aspiraţie umană, cât

cu maxima îngăduinţă a absolutului, de fapt egal cu absolutul, cu organismul lui megalitic, în acea geografie superioară, ordine supremă, trans-individuală, despre care aflăm că este o sursă fermă, imuabilă (!), autonomă în absolutul ei. Umanitatea, cu moralitate şi cultură cu tot, subzistă – ea însăşi – în condiţia tragică a intervalului. Dar «omul singur» caută mereu să depăşească această condiţie... Iar când cultura nu-i susţine îndeajuns moralitatea şi moralitatea nu se susţine deplin pe sine, îşi aţinteşte cu atât mai îndreptăţit privirea – suspinul, chemarea şi ruga – către absolut!"[13] În ceea ce-l priveşte însă, Ion Ianoşi nu-şi tăinuieşte deloc propriul maximalism, deşi înţelege foarte bine care sunt argumentele izvorâte din „respectuoasa antipatie" mărturisită a lui Pleşu faţă de autorul *Eticii Nicomahice* pentru a formula o nouă minima moralia: importanţa dinamicii *principiului neutru* rezumat în „buna administrare a virtuţii în locul unei „geometrizări" pe linia mediei între extreme, în care virtutea e unica soluţie aflată prin respingerea celor două vicii: excesul şi insuficienţa... Înţelege că există tentaţia geometrizării în etică şi că, în ultimă instanţă, între aceasta şi o „etică a individualului" („despre «omul individual» vorbeşte Andrei Pleşu *aproape* tot timpul"[14]) *tensiunea* este, pentru cei mai mulţi gânditori, inevitabilă. Or, soluţia oferită de Ianoşi este încrezătoare într-o *necesară* conjuncţie între „spiritul geometric" şi cel de „fineţe", el exclamând: „talent (moral) înseamnă numai spirit de fineţe, *nu* şi spirit geometric?"[15] De asemenea, putem oare să uităm (avem *dreptul* să nu ne amintim) că cei vechi îngemănau într-o

primă instanţă, fericit *sophia* cu *techne*, iar apoi gândirea riguroasă şi înţeleaptă cu sensibilitatea şi acţiunea ordonată, toate într-un habitus lăudabil, deci într-o moralitate simultan înrădăcinată în individ şi individual, dar şi aflată în conexiune, cu cea ce este „general", „absolut" în legile „eterne" ale cetăţii? Dar, totuşi argumentul tare nu este căutat numai la marii greci şi la corespunzătoarele lor Magna Moralia. Kant este pentru Ianoşi maximalistul etic prin excelenţă. Autorul *Întemeierii metafizicii moravurilor* şi al *Criticii raţiunii practice* este considerat, într-un fel, paradigmatic, pentru ideea de „morală necondiţionată", „ultimă", „absolută", care salvează, în etică, *şi sensul* individual imanent *şi semnificaţia* supra-individuală, transcendentală a actelor şi faptelor umane. Referinţele bogate, adâncite la textele kantiene ne conduc cu gândul că nu este vorba acum doar de o fascinaţie pur intelectuală pentru o morală maximalistă ce s-ar mândri, inclusiv cu atât de dragile calificative acuzator depreciative – precum cele de „rigorism" şi „formalism" – aduse de minimaliştii de coloratură fie sceptică, fie amoralist-estetică, fie nihilistă, mai îndepărtaţi în timp sau mai noi. În fapt, minimalismului agreat de Andrei Pleşu nu trebuie să-i fie opus întru totul maximalismul kantian, neagreat de autorul *Minimei moralia*, deşi sunt „probe" evidente, în textul cu pricina pentru punerea celor două perspective pe două coloane adverse: pe de o parte, o morală dinamică de armonii riscante dar vii, individuală, concretă, a vocaţiei, a iubirii şi a talentului etic şi, pe de altă parte, o morală a datoriei, schematică, rece, lipsită de incandescenţa vieţii,

sinonimă cu o supunere necondiţionată. Ianoşi nu contestă că o asemenea dihotomie este reiterată cu obstinaţie de două secole încoace (când scria acele rânduri în **Opţiuni** tocmai se împlineau 200 de ani de la apariţia celei de-a doua critici kantiene); ceea ce refuză el este altceva: să admită că maximalismul profesat de Kant ar fi „capitol încheiat" pentru omul contemporan şi că etica imperativului categoric ar fi, pentru omul acestui însângerat veac, un prilej de zâmbet ironic sau condescendent. Prin Kant, va spune Ianoşi *„am încercat să dau de fapt glas unei opţiuni care mă priveşte pe mine"*(s.n.). Sau: „Lui Kant, celui care n-a înţeles arta, îi datorăm cea mai pătrunzătoare dintre estetici; iar rigorismului său maximalist – o morală care pe mulţi dintre noi ne ajută să ne menţinem verticali. O morală a datoriei şi o morală a libertăţii nu trebuie să se excludă"[16]. În fapt, la Kant acestea nici nu se exclud şi Ion Ianoşi consideră că această conjuncţie dintre datorie şi libertate ar trebui să fie gândită ca alfa şi omega maximelor voinţei şi acţiunilor omeneşti, fie că acestea sunt întemeiate, în ultimă instanţă, pe *raţiune*, fie că acestea sunt fundate pe *sentiment*. Care sunt însă argumentele aduse pentru maximalismul de tip kantian. În primul rând, orice minimalism, în momentul în care admite că există un suport absolut al conduitei omeneşti (în cazul lui Pleşu, acesta este recognoscibil în interogaţia: „de ce nu umblă Robinson gol pe insulă, deşi e singur? Nu din alt motiv – ne asigură Ianoşi – „decât pentru că «aşa se cade»; şi se cade aşa din cauza sursei absolute, ferme, imuabile din care «omul singur»

îşi extrage principiul moral. Acest principiu *este* al datoriei şi ar putea fi şi el denumit «imperativ categoric»; cu deosebirea, esenţială, că se află suspendat *deasupra* omului singur – ca alteritate seniorială a Ordinii absolute"[17]) trebuie să se interogheze şi el asupra surselor ultime, care în eticile imanente sau transcendentale „vin din mine". Or, după Kant, citat de Ianoşi de două ori cu aceeaşi esenţială idee, conceptul de libertate este singurul concept care ne permite nouă, oamenilor să nu avem nevoie de a ieşi din noi înşine spre a găsi condiţionatului şi sensibilului – Necondiţionatul şi inteligibilul. Postulatul libertăţii asociat cu presupoziţia că nu avem nevoie să ieşim din noi înşine pentru a găsi imperativul categoric, valabil în mod universal şi necesar pentru orice fiinţă raţională, este considerat a fi „esenţa esenţelor din câte a încercat Kant în etică". E aproape o banalitate să constatăm că maximalistul etic prin excelenţă care este gânditorul german – care refuza să adauge istoriei „o nouă doctrină morală a fericirii", optând pentru sarcina, mai dificilă a stabilirii condiţiilor de posibilitate ale legii morale, adică a ceea ce trebuie (*Sollen*) să fie, chiar dacă ar fi să nu fie niciodată, cu corolarul „demnităţii de a fi fericit" – procedează „în cerc" deducând un concept din celălalt, o lege din cealaltă, clădindu-le pe toate apodictic „pe ele însele". „Aşa este", observă gânditorul român. Dar întreagă această edificare *tautologică* este, în acelaşi timp, cel mai splendid efort din istoria moralei de a statornici pe sine (tautologic) şi valoarea, şi omul, şi libertatea lui, şi legea pe care singur şi-o dă. Este marele (sublimul) efort de a

gândi împreună şi indisolubil umanitatea şi sfinţenia *ei*. De unde suprapunerea? Din faptul enigmatic că omul e om, adică e om liber cu simţul datoriei, adică e om liber cu simţul datoriei autolegiuitoare”[18]. În al doilea rând, efortul acesta de a întemeia, fie şi rigorist, fie şi inflexibil umanitatea pe om şi moralitatea omului pe propriile lui opţiuni (tocmai de aceea, deloc întâmplător, în aproape toate cărţile sale sunt amintite, cu varii ocazii formulele „omul este într-adevăr destul de profan, umanitatea însă din el e sfântă”, sau „sfinţenia este cuget moral în luptă”) va conduce, în cele din urmă la ceea ce nu se sfieşte să numească, pe urmele îndrăgitului său profesor D.D. Roşca, hegelian şi kantian deopotrivă în a sa *Existenţă tragică* – o „soluţie eroică”. Alternativa kantiană la moralele minimaliste şi relativiste mai vechi sau în curs de reactivare i se pare „una dintre cele mai înalte împliniri ale *demnităţii umane libere* (s.n.) – în mult mai mare măsură liberă decât supusă! Simţul datoriei, în varianta kantiană, nu numai că nu este o formulă «de minimă rezistenţă a faptei morale» (dar) fapta morală însăşi derivă în cazul ei din asumarea *maximei rezistenţe* de provenienţă umană...”[19] Aceasta înseamnă că *maxima rezistenţă* ne aparţine sau ar trebui să ne aparţină ca un *bun* de preţ, bun pe care dacă nu-l dobândim nu ne dă nimeni dreptul în a ne erija în judecători, presupuşi absoluţi, şi cât de cât îndreptăţiţi atât în faţa celorlalţi cât şi-n faţa noastră înşine. Kant este desigur model al eticii maximaliste şi Ianoşi îşi extrage argumentele din textele acestuia pentru a demonstra că rigoarea etică nu-i *dincolo* de destinul

moral individual. Din contră, „omul ca exemplu al unei legi" rimează în chip obligatoriu cu ideea de *exemplaritate*, deci cu certitudinea că un om anume a primit, şi-a asumat liber, un conţinut moral sigur, indubitabil. Şi în acest context situarea hotărâtă, fermă, lipsită de orice echivoc – de partea nevoii de *absolut* în morală şi de partea nevoii de aspiraţie spre o cotă de conţinut maximal al normelor noastre de acţiune şi conduită, – nu este întâmplătoare, fără motiv. Morala kantiană e supravalorizată pentru cel puţin încă două motive. Întâi, pentru că datoria, acţiunea din datorie ne solidarizează în chip necondiţionat cu tot ceea ce este umanitate în noi şi în acelaşi timp umanitate în toţi ceilalţi. Or, acest standard umanitate-inumanitate este un *criteriu* aflat dincolo de simpla opinie, el se impune pentru că renunţarea la datorie nu-i numai o renunţare la moralitate ci şi o abdicare de la condiţia de om. Apoi, morala imperativului categoric trebuie să fie în mod special preţuită, pentru că, înainte de a ne plasa într-un „timp al post-datoriilor" ar merita să ne întrebăm fiecare dacă ne-am dus la bun sfârşit măcar datoriile primare, adică cele ce ne asigură *minima* condiţie morală. Or, Ion Ianoşi pare a spune: avem şi dreptul şi datoria să năzuim la o etică minimală, dar să fim convinşi însă că aceasta are un temei mai puternic decât cel oferit de „omul singur". Iar acest temei îi presupune pe ceilalţi, ca fiinţe raţionale ce-şi pot gândi trebuinţele, înclinaţiile, dorinţele, tendinţele şi tentaţiile ca *subordonate* unor maxime ale voinţei valabile în mod universal şi necesar. Acest tip de subordonare prin soli-

darizare cu semenii nu umileşte ci conferă demnitate persoanei. Este utopie acest exerciţiu de-a te gândi şi la ceilalţi nu numai la tine, se va întreba şi recent în **Idei inoportune**, Ion Ianoşi? Este o utopie „în aceeaşi măsură în care nimeni nu respectă până la capăt toate cele zece porunci şi nu-i iubeşte ca pe sine însuşi pe toţi cei ce-i sunt aproape. Moralitatea e încercarea obstinată de a fi moral”[20]. Asemenea tautologii tipic kantiene la care, cu alte prilejuri se pot depista şi formulele „trebuie pentru că trebuie” şi „e mai bine să trăieşti decât să mori” formule agreate de cel veşnic apropiat de Dostoievski şi Tolstoi, de Goethe, Schiller şi Thomas Mann, dar şi de povestirile sapienţiale ale *Vechiului* şi *Noului Testament*, sunt menite să ne indice faptul că a fi pur şi simplu un om moral nu este uşor şi n-a fost lipsit de dificultăţi nicăieri şi niciodată. Din „lecţia” maximalismului kantian, Ianoşi reţine că nici măcar o minimă morală nu poate fi clădită dacă plecăm numai de la egoismul nostru biologic. Suntem morali numai dacă admitem că uneori „suntem egoişti şi căutăm să ne înfrânăm egoismul”[21] şi numai dacă avem puterea să ne privim deschis propriile defecte şi scăderi omeneşti, dacă ne asumăm şi eventualele compromisuri pe care le-am făcut. Este explicabil în ordinea psihologică că „fiecare dorim să ne lepădăm de pieile uzate, dar nu suntem şerpi. E mai uşor să ne dezicem de orice, mai dificil să căutăm a ne prelucra experienţele. Personal nu cred că vârstnicii să aibă *îndatorire* (*s.n.*) mai importantă de viitor decât aceea de a se confrunta cu propriul lor trecut... Memoria să se exerseze în rememorări cât mai ne-

trucate cu putinţă. Condiţia e să acceptăm experienţe paralele sau chiar opuse, dacă n-au fost imorale; dar, la drept vorbind, până şi imoralitatea s-ar salva, creştineşte, dacă s-ar supune la urmă oprobriului public – din proprie iniţiativă"[22]. A fi moral înseamnă a dori cu obstinaţie să atingi mereu şi mereu puritatea substanţială cerută de lege, de imperativ, spre care tu însuţi tinzi. Această îndreptăţită aspiraţie nu trebuie însă să fie echivalentă cu decretarea orgolioasă a propriei purităţi. E firesc să vrei să fii moral pur dar dorita ta moralitate nu o exclude aprioric pe a celorlalţi; eşti moral când accepţi demn, neinvidios, cu bucurie *şi* superioritatea morală a celorlalţi, iar câte „un exerciţiu de admiraţie" în acest sens nu ne scade valoarea, ci ne-o revelează de-abia cu adevărat. În fapt, puritatea şi virtutea, două sinonime ale aceleiaşi absolute râvniri, trebuie probate, adică dovedite în fapte de viaţă. „Cei ce se imaginează virtuoşi numai fiindcă n-au fost puşi în condiţii de servitute greşesc prin lipsă de înţelepciune şi mai ales de prevedere: lumea lor nu va fi nici ea de tot pură (şi) cu o astfel de mentalitate vor nimeri în alte impurităţi"[23]. Sau: „îmi displace retroactiva suficienţă de sine a celui nesupus vreodată unei încercări mai mari sau mai mici: norocul lui, pentru care poate fi recunoscător împrejurărilor"[24]. Riscul cel mare este ca obsedaţii de purităţi morale să nu fie numai inocenţi cum s-ar dori, ci, din contră, duri şi intoleranţi fără acoperire. Înseamnă că nimeni nu e pur moral aprioric; fără experienţă morală nici nu e posibilă vreo semnificativă puritate morală. Căci oricum, *criteriul moral* îi cuprinde pe toţi, el trebuie să-i

cuprindă inclusiv pe cei tineri, pentru că tinereţea e o stare de fapt (Nicolai Hartmann ar spune „o valoare a raporturilor de fapt", alături de inocenţă şi puritate sufletească) un noroc, nu o virtute în sine. „Dacă tânărul se va situa din capul locului pe poziţia invulnerabilităţii în temeiul tinereţii lui, va inaugura o probabilă intoleranţă proprie"[25].

Desigur, pur psihologic există explicaţii suficiente pentru conversiunea sentimentelor în resentimente, a toleranţei în intoleranţă, şi a fricii în laşitate. De asemenea „ferice de tinerii care n-au apucat să afle ce este umilirea prin teamă, prin sistematica ei inoculare de dragul menţinerii sistemului opresiv. S-ar putea însă ca norocul lor să nu fie chiar atât de univoc şi nici nenorocul nostru atât de total. Noi, e drept, am fost mereu *constrânşi* la ceva, dar nu numai la cedări ci şi la rezistenţe faţă de alte cedări. În cazul meu şi cedările şi rezistenţele au fost mai degrabă nespectaculoase"[26]. După cum vedem în acest sens, din nou, adevărata judecată morală presupune rigoare şi neascundere, presupune o cinste elementară, adică o asumare a tuturor faptelor şi a tuturor urmărilor acestora pentru fiecare dintre noi, fără excepţie. Ion Ianoşi combină prin asamblare, şi în acest caz, eticile deontologice *cu* cele teleologice, morala datoriei *cu* morala consecinţei. Lui nu i se par exclusive doctrine etice care în mod curent sunt văzute dihotomic. De ce? Pentru că, după cel ce-l amendează mereu în spirit hegelian pe Kant, o privire lucidă şi responsabilă, pe care fiecare ar trebui s-o aibă, *ne obligă* să considerăm datoriile simultan cu drepturile, scopurile finale în acelaşi timp cu implicaţiile aduse de

mijloacele întrebuinţate pentru a atinge scopurile, iar principiile, abstracte şi ultime, trebuie luate în seamă, în acelaşi moment, cu „grijile concrete" şi prime, pentru ceilalţi. Utopie? Din nou răspunsul este afirmativ: avem nevoie de acest tip de utopii, moralitatea e credinţa puternică în idei valoroase pentru noi, dincolo de un loc şi de un timp anume. În fapt, „condiţia umană ar trebui să poată evita atât plăcerile rupte de îndatoriri, cât şi îndatoririle neplăcute", iar în „vremurile aspre" se poate întâmpla să descoperim „mângâierea în însăşi fidelitatea faţă de îndatoriri"[27] .

În fine, dar deloc în ultimul rând, nucleul unei etici poate fi extras din explicitele autoevaluări efectuate aproape periodic, la vârstele rotunde, sau la momentele considerate critice din experienţa comunitară, când fiecare trebuie să se gândească ce răspundere supra-individuală are. Esteticianul de profesie, ataşat obligatoriu în analiza teoretică de „fenomenul esenţial" şi nu de „esenţa fenomenală", de „apariţie" şi „aparenţă", de „raporturi de apariţie" şi nu de legea morală care este prin natură universală şi substanţială[28] ştie că miza unei vieţi dedicate cărţilor, studenţilor şi necunoscuţilor care i-au citit cărţile este una etică şi nu una exclusiv estetică. Singur decide că „întâia probă a moralităţii cărturarului o constituie *ataşamentul faţă de carte* (*s.n.*), nu neapărat în răspăr cu viaţa, ci, dacă se poate, în echilibru cu ea"[29]. În mod cert, fausticul dor după „viaţa cea fremătătoare şi întinerită – în locul învăţăturii cenuşii – ne dă fiecăruia târcoale", dar merită (deşi, sau poate de aceea „nu totdeauna se poa-

te") să credem că deşi ideile nu ajung să apere suficient de bine omul de ticăloşii şi rele, totuşi cartea trebuie să fie pentru tineri „principalul sfetnic".

Eticianul devine brusc uneori chiar moralist şi, după acest prim sfat îl dă şi pe al doilea: „să învăţăm pe alţii şi să învăţăm de la alţii, nu doar de la oamenii mari ai vechimilor, ci şi de la oamenii dimprejur demni de stimă." A vrea să înveţi derivă dintr-o socratică umilinţă („nu ştiu şi aş vrea să ştiu câte ceva din ce nu ştiu" – mărturiseşte în **Secolul**...) care n-are cum să evite nici dubiul asupra echivalenţei cărţilor cu viaţa. Dacă această echivalenţă nu este cumva iluzorie: „dacă prin ea acoperim nevoi şi răni? Dacă nu este «cărturarul» un, nici integral şi nici integru «vieţuitor»." Sau: „Ar fi bine dacă măcar s-ar echilibra cele dobândite cu cele risipite. S-ar putea ca vieţii să-i pese însă prea puţin de moralităţile pe care i le pretindem"[30]. Oricum, Ion Ianoşi a crezut şi va crede întotdeauna – în beneficiul acestei culturi româneşti şi a noastră, a celor ce-am învăţat de la acest cărturar – în cărţi şi-n viaţă şi-n moralitatea lor intrinsecă. E o „lecţie de etică" încrustată adânc în cultura acestui complicat timp. Despre *necesitatea* ei credem că tocmai am vorbit până acum.

NOTE

[1] Într-o asemenea ocazie se poate spune că l-am cunoscut înainte de-al întâlni. În chiar ziua în care împlineam şaisprezece ani am primit în dar un *Secol 20* în care era un studiu al lui Ion Ianoşi. Păstrez şi acum numărul revistei o dată cu gândul şi intuiţia de atunci că autorul acelor rânduri este nu numai foarte inteligent ci şi plin de bunătate.

[2] Ion Ianoşi, *Secolul nostru cel de toate zilele*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 155.

[3] Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. 159.

[4] Ne-am oprit în enumerare doar la aceste 12 volume, dar miza etică este prezentă când nu explicit atunci implicit în toate cele 22 de cărţi publicate până acum.

[5] Ion Ianoşi, *Dostoievski „tragedia subteranei"*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 7.

[6] Ion Ianoşi, *Moralităţi. Idei inoportune*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1995, pp. 36-37.

[7] Ion Ianoşi, *Opţiuni*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 112.

[8] Ion Ianoşi, *Moralităţi. Idei inoportune*, ed. cit., p. 33.

[9] Ion Ianoşi, *Opţiuni*, ed. cit., p. 113.

[10] În fapt, oricine-i cunoaşte adâncit opera şi-i observă consecvenţele va constata că, opera lui Malraux *Condiţia umană* l-a fascinat, deloc întâmplător, în tot cuprinsul vieţii.

[11] Ion Ianoşi, *Moralităţi. Idei inoportune*, ed. cit., p. 221.

[12] Formula îi aparţine lui Andrei Pleşu dar ea aminteşte de timpul în care se dorea – după expresia unei dragi prietene din patria lui Kant şi Goethe – să fie o „catedră de etică şi etichetă".

[13] Ion Ianoşi, *Opţiuni*, ed. cit., pp. 205-206.

[14] Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. 204.

[15] *Idem*, p. 214.

[16] *Idem*, p. 214.
[17] *Idem*, p. 211.
[18] *Idem*, p. 213.
[19] *Idem*, pp. 211-212.
[20] Ion Ianoşi, *Moralităţi. Idei inoportune*, ed. cit., p. 33.
[21] *Idem*, p. 33.
[22] *Idem*, p. 35.
[23] *Idem*, p. 36.
[24] Ion Ianoşi, *Secolul nostru cel de toate zilele*, ed.cit., p. 163.
[25] Ion Ianoşi, *Moralităţi. Idei inoportune*, ed. cit., p. 35.
[26] *Idem*, p. 194.
[27] Ion Ianoşi, *Dostoievski – „tragedia subteranei"*, ed. cit., p. 427.
[28] Pe larg aceste idei sunt prezentate în *Schiţă pentru o estetică posibilă* (1975) şi *Estetica* (1978).
[29] Ion Ianoşi, *Moralităţi*... ed. cit., p. 29.
[30] Ion Ianoşi, *Secolul nostru cel de toate zilele*, ed. cit., p. 270.

ION IANOȘI: O PEDAGOGIE A LUCIDITĂȚII

Andrei Corbea

În succesivele memorii ale lui Ion Ianoşi, scrise, în treacăt fie spus, la o vârstă destul de neobişnuită pentru asemenea întreprinderi – sugerându-ne cumva o anume înrudire a autorului lor cu unul dintre eroii lui Roger Martin du Gard, Jean Barois, cel care, temător că, la bătrâneţe, şi-ar fi putut renega ideile, s-a grăbit de timpuriu să-şi „fixeze'' identitatea „definitivă'' într-un „testament'' al convingerilor profesate în floarea vârstei, în deplina sănătate şi putere a trupului şi minţii, – înregistrăm, printre recurenţe, obsesiva trimitere către marca plurilingvă şi multiculturală a formaţiei sale intelectuale. „Multiplul minoritar'', cum îşi zice el însuşi cu nedisimulată melancolie, nu uită, de fiecare dată când îşi recapitulează biografia „spirituală'', să evoce succesiunea cronologică a „aculturaţiei'' sale, prin, mai întâi, limba maghiară, apoi prin cea germană, pentru a ajunge, abia în „ultimă'' instanţă, trecând prin rusa studiilor leningrădene, la limba română. Oricum, unora dintre cei de astăzi, dezobişnuiţi, după deceniile unei sistematic planificate şi aplicate

presiuni a uniformizării sociale şi implicit lingvistice şi culturale, de firescul unui anume algoritm al diversităţii, – animând tabloul mozaicat al „lumii'' spre care trimite orice tentativă de reconstituire a „rădăcinilor'' filosofului şi cărturarului Ion Ianoşi, – asemenea traiectorie va fi părând cumva „excentrică''. Nu şi pentru cel care, de vreme ce acceptă validitatea hermeneutică a năzuinţei de a reconstitui, cu cuvintele lui Ranke, „istoria aşa cum a fost'', examinează evoluţia „personajului'' pe fundalul unui „dat'' colectiv al cărui echilibru presupune sine qua non bipolaritatea reciproc glisantă dintre *ego* şi *alter*.

L-a ilustrat în cazul nostru, ca matrice iniţiatică a copilăriei şi adolescenţei, Braşovul interbelic, teritoriu unde se întâlneau cândva, concurenţial şi totuşi complementar, tradiţiile ca şi pretenţiile de autonomie politică şi culturală ale vechiului patriciat săsesc, elanul burgheziei româneşti în plină expansiune, favorizată ce-i drept, de „centrul'' doritor să creeze un nou echilibru naţional în oraşele transilvănene, dar şi eforturile unei pături înstărite de origine evreiască, îmburghezită şi asimilată în ultimele decenii ale dualismului habsburgic pe „filiera'' maghiară, deschisă însă prin forţa lucrurilor la opţiuni mediatoare tocmai pentru a-şi forma o legitimitate prea des contestată. Perspectiva tânărului Ianoşi este marcată decisiv de apartenenţa, „naţională'' şi socială, la această din urmă fracţiune, pentru care idealul, de neatins, al armoniei cu şi alături de ceilalţi s-a tradus în efortul cotidian al conservării echilibrului, fie cât de precar, printr-o forţată şi istovitoare echilibristică, transformată de la un punct

încolo în probă de supravieţuire. Drama ce începe în 1940, o dată cu modificarea silită a frontierelor României, o va expune tocmai pe aceasta din urmă, ca ţintă „privilegiată", consecinţelor fatale pe care le-a produs aici, ca peste tot în ţară, ruperea zăgazurilor în faţa extremismelor interne şi externe. În faţa spectrului exterminării fizice, pe care o întorsătură a istoriei a împiedicat-o în ceasul al doisprezecelea, dar cu preţul foarte ridicat al prigoanei rasiale, al ameninţări cotidiene, al umilinţelor de tot felul, ruina iluziilor de odinioară, crescute pe terenul vechiului liberalism de sorginte iluministă, s-a convertit spectaculos la cei din generaţia lui Ianoşi, ba chiar şi la părinţii acestora, în utopii şi iluzii nu mai puţin pătrunse de reveria „armoniei", deşi situate la antipodul ideologic al celor dintâi. În locul empatiei culturale cu oferta maghiarei, germanei ori românei, foarte mulţi tineri evrei au ales ebraica strămoşilor şi, optimişti de a-şi fi regăsit în afirmarea propriei *diferenţe* argumentul suprem al solidarităţii, s-au dedicat, cu sacrificii nenumărate, edificării unui „cămin naţional" pe pământurile biblice. Alţii, – şi nici aceştia n-au fost puţini – au crezut în soluţia contrară, sugerată cândva de Marx şi de ucenicii săi: aceea că, dacă aparenta „diferenţă" impusă oamenilor de ideologiile naţionaliste, „diferenţă" în numele căreia au fost declanşate în ultimul secol represiuni teribile, maschează consecinţele şi interesele manipulatorii ale unor nedrepte diferenţieri sociale, doar conştientizarea şi înlăturarea acestor strâmbe aşezăminte vor conduce la denunţarea artificiului egoist al „mărginirii" zise „naţionale" în favoarea ne-

ţărmuritului umanism care, prin contrast, nu putea fi decât unul „internaţionalist". O complexă constelaţie a necesităţii în conjuncţie cu libertatea a făcut ca Ion Ianoşi să evolueze pe această din urmă orbită şi nu altfel şi pentru că, în fond, opţiunea sa, inclusiv iniţiala-i in-diferenţă lingvistică, remodela, radicalizându-l, proiectul inter-cultural conciliator în spiritul căruia fusese crescut şi educat – şi pe care, mai târziu îl va rafina tocmai prin redescoperirea, evidenţierea şi reconcilierea *diferenţelor* între culturi în profunzimile unde, ca reper ordonator în diversitatea limbajelor, se instituie funcţia lor estetică.

Fără îndoială că pentru un tânăr expus brutalităţii şi vexaţiunilor rasiale relaţia cu limba şi cultura germană într-un moment când, dincolo de ipostazele locale, întregul mecanism al exterminării evreimii europene îşi avea inspiraţia în Germania lui Hitler, nu putea fi deloc una comodă. Până la primul război mondial, evreii stabiliţi în vechile oraşe săseşti din Ardeal, beneficiari ai maghiarizării, se străduiseră concomitent pentru integrarea lor lingvistică şi culturală în comunităţile urbane, cu atât mai mult cu cât afinitatea pentru „lumea germană" se întemeia pe experienţa aparent reuşită a emancipării lor politice şi economice sub protecţia Vienei şi Berlinului. Nimic mai normal aşadar în Braşovul ori Sibiul interbelic ca germana să rămână, inclusiv după unirea cu România, limba de cultură a burgheziei evreieşti, ce şi-a refuzat multă vreme, în ciuda răcelii constante a cercurilor săseşti, şi mai târziu a adversităţii declarate a organizaţiilor naziste implantate în grupul etnic german din România, orice contrariere în

acest sens. Ataşamentele intelectuale au supravieţuit aversiunii pentru discursul hitlerist, aceasta şi pentru că, pe de o parte, nici simpatia saşilor pentru naţional-socialism n-a fost unanimă, iar pe de altă parte deoarece mesajul alternativei politice şi culturale a exilului german de după 1933 a circulat destul de intens, în original, în România de până la 1940[1]. Oricum, evreii din Transilvania sudică, rămasă după arbitrajul de la Viena în componenţa statului român, au perceput persecuţia sub chipuri şi „limbi" diverse, fiind pe de altă parte relativ feriţi de situaţiile limită de genul cărora le-au căzut victime coreligionarii lor din judeţele alipite Ungariei lui Horthy, trimişi in corpore la Auschwitz, sau din Bucovina recuperată în 1941 de trupele româneşti, şi care l-au determinat, de pildă, pe viitorul poet Paul Celan, ai cărui părinţi au murit, deportaţi în Transnistria, de boală şi de gloanţele SS-ului, să-şi examineze cu severitate raporturile cu „limba ucigaşilor". Ce vor fi gândit, la căpătul unui război devastator, în care „răul" căpătase o înfăţişare atât de concretă în mintea a milioane de victime, tinerii de extracţia şi anvergura intelectuală a unui Ion Ianoşi, înclinaţi să disocieze totuşi, dincolo de obsesia „vinii germane", între „izvoarele" ideologice ale „bolii" şi întregul unei culturi, faţă în faţă cu valul marilor generalizări şi simplificări, amalgamând fără prea multe reticenţe responsabilităţile individuale cu manifestarea colectivă a morbului destructiv ?

În ceea ce-l priveşte pe Ianoşi, privilegiul de a dispune de instrumentul cel mai adecvat pentru analiza lui „cum a fost posibil", prin accesul direct la textele funda-

mentale ale „ideologiei germane'', se completează, o dată cu alegerea sa „de stânga'', cu atracţia aproape reflexă spre „cealaltă'' cultură germană, „arsă'' pe rugurile improvizate de hitlerişti în pieţele Berlinului şi apoi alungată din „Reich-ul de 1000 de ani'', cu scânteierile şi rafinamentele ei filosofice şi literare, dar şi cu adeziunea programată la mitul „antifascist'', cu tot cu partizanatele şi „ideile primite'' pe canalele propagandistice. Nu era totuşi foarte la îndemână să-ţi doreşti şi chiar să rişti a deveni în România anilor '50-'60 expert pe un teritoriu cultural fie completamente proscris, din pricina prudenţei semidocte a cenzurii vizavi de orice nume de autor german, fie supus vulgarizării agresive de ignoranţa activiştilor de profesie; în atingerea cu asemenea obstacole îşi va fi pus probabil pentru întâia oară întrebarea, reluată mai târziu (în legătură cu „ruşii'', de astă dată), dacă „nu ne putem redobândi privirea simplă, în care omul să nu fie doar un exponent al instanţelor şi puterilor care-l depăşesc, care-l manevrează în fel şi chip, ci să redevină pentru o clipă «el», adică pur şi simplu alt om decât mine?''[2] Pe de altă parte, să nu uităm că nici studiul atent al textelor originale ale marxismului „clasic'' nu era pe de-a întregul scutit de suspiciuni, din pricina eventualelor subtilităţi şi mai cu seamă controverse doctrinare, din partea gardienilor hiperortodocşi ai dogmelor fixate în „documentele de partid'', sovietice sau locale. De altfel, această în fond reacţionară idiosincrazie a „comunismului real'' faţă de filosofia marxistă propriu-zisă, înlocuită în aşa-zisele ei dezbateri „publice'' prin jalnice surogate, s-a perpetuat într-o

manieră cu atât mai brutală după cotitura „naţională” a partidului unic, pretinzând preeminenţa propriei contribuţii „creatoare” la teoria socialismului ştiinţific, – ceea ce, de fapt, i-a plasat pe puţinii iniţiaţi români în exegeza marxismului, printre care şi Ion Ianoşi, într-o dublă ipostază de „marginali”, atât vizavi de practica oficială a „ştiinţelor sociale” cât şi în raport cu alternativa neoficială şi paralelă, reprezentată de vechii şi noii reprezentanţi ai şcolilor filosofice tradiţionale, nemarxiste, în mod paradoxal tolerate de regim începând cu anii ’70. Netulburat de conjuncturi, filosoful a rămas cu cât mai consecvent lecturilor sale germane, cu atât, într-un moment în care „germanistica” instituţionalizată îşi consuma, între provincialismul îndeletnicirilor curente în perimetrul *Rumäniendeutsch* şi un funciar imobilism metodologic, o paralizantă criză de sistem[3], el şi-a utilizat din plin atuurile formaţiei sale pentru a străbate pas cu pas domenii şi teme în care, aproape solitar, a mediat cu folos între publicul românesc şi surse culturale ce i-ar fi rămas acestuia, altfel, inaccesibile. Faptul, câtuşi de puţin neglijabil, că pentru unul ca Ion Ianoşi investiţia profesională a fost din capul locului motivată de un implicit angajament personal şi afectiv, explică obstinaţia sa de a o parcurge cu orice preţ şi ca pe o experienţă existenţială, menită a-i dezvălui, pe drumul spre un in- şi imprevizibil capăt, un sens adânc, lămuritor, poate, pentru însăşi condiţia-i individuală şi intelectuală, – şi aceasta, deloc întâmplător, pe fundalul unui intens dialog cu o alteritate spirituală şi culturală în orizontul căreia gânditorul crede a recunoaşte

toate simptomele nefericitei istorii a secolului în care i-a fost şi îi este dat să trăiască.

Thomas Mann, de a cărui neobişnuit de vie şi profundă receptare românească numele lui Ion Ianoşi s-a legat definitiv încă din anii '60, pare să-l fi atras iniţial, într-un spectru al marilor „constructori" de scenarii epice moderne, tipice pentru „condiţia umană" a veacului, tocmai pentru că, de foarte devreme, autorul lui *Doktor Faustus* ar fi descifrat „mecanismul prusac al transformării civilizaţiei în barbarie, a ordinii în dezmăţ, a raiului în infern"[4]. Ambivalenţa plină de înţelesuri a fenomenului, particularizat la cazul german, dar transgresând datarea istorică a şirului de episoade în care s-a lăsat încorporat, putea constitui în sine, dincolo de lentila lui Thomas Mann, obiect al fascinaţiei unuia care, precum Ianoşi, asimilase perfect lecţia dialecticii marxiste: dintre „maeştri gânditori", Lukacs îl interpretase cândva ca pe un fenomen de regresiune, consecinţă inevitabilă a ceea ce dânsul socotea drept o permanentă încleştare între raţiune şi iraţionalitate în istoria spiritului german de la iluminism încoace, conflict care, prin acumulare, consacrase temporar însăşi „destrucţia raţiunii", *die Zerstörung der Vernunft*[5]; la rândul lor, Adorno şi Horkheimer îl legaseră, într-o viziune mai nuanţată, de ceea ce ei numiseră *Dialektik der Aufklärung*[6], consecinţă a reversibilităţii unui proces „evolutiv" de emancipare şi înstrăinare a raţiunii, biruitoare o dată cu „Luminile" şi cu Revoluţia franceză, de „rădăcinile" ei naturale şi sociale, cu care aceasta intră treptat în conflictul, iniţial stimulativ pentru ceea ce s-a

numit progres, dar care, de la un punct încolo, se metamorfozează în contrariul său, duşmănos faţă de fiinţa umană şi devastator al creaţiei pământene a acesteia. Cititor, în tinereţe, al filosofului maghiar, mai târziu şi al celor doi lideri ai Şcolii de la Frankfurt, Ion Ianoşi a descifrat el însuşi, de foarte timpuriu, mesajul marxismului emanat din filosofia clasică germană, ca pe o viziune asupra procesualităţii lumii şi spiritului, cu marile ei avantaje şi riscuri, ca pe o „scenă" a confruntării (în „unitate") a contrariilor: „dialectica spirit-natură, concept-obiect, general-particular, suprasensibil-sensibil"[7] este percepută de filosofi, – care, ca şi Gramsci, are certitudinea că „se constituie el însuşi ca un element al contradicţiei"[8], – ca desfăşurându-se într-un formidabil spectacol al „însufleţirii" întregului „prin antinomiile ce-i sunt proprii, care nasc mişcarea, automişcarea, căreia îi sunt retrocedate şi roadele acţiunii conştiente de ea"[9].

Ar fi greu de crezut, după ce i-ai citit atent scrierile, că „scenariul" i s-ar fi impus lui Ianoşi din exterior, prin vreo dogmă, asimilată silnic. Din contră, e mai curând de presupus că drumul către dialectică i-a fost netezit de către o certă atracţie interioară spre contemplarea „devenirii", a „trecerii", spre implicarea în reconstrucţia subiectivă a relaţiilor dinamice dintre elementele „lumii"; mobilitatea ei funciară, în sincronie ori diacronie, îi va fi cucerit prin acel efect combinat de poiesis, aisthesis şi catharsis exercitat asupra unuia care, pentru a o interpreta, o „modelează", alegorizând-o, efect din care ar rezulta, după unii, însăşi „desfătarea", satisfacţia „estetică". „Esteticul

«vieţii » şi al filosofiei ce ia în mod conceptual act de viaţă nu poate să decurgă decât din «arhitectonica» totalităţii care, contradictorie, se obligă pe sine, să se deruleze «muzical»"[10]. Cu alte cuvinte, orice demers ontologic devine automat şi axiologic în clipa în care, dincolo de „substanţă", este sesizată, în „formă", manifestarea ei funcţională – descripţia „structurilor", fără a le „vedea" în angrenajul unei complexe complementarităţi, eşuează într-o cenuşie „ştiinţificitate", traductibilă, în fond, în conformismul „sistemului" ce devorează metoda, sau în „finitudinea mişcării proclamate infinite"[11]. Or miza îndeletnicirii cu ontologia reprezintă, pentru Ion Ianoşi, tocmai „promisiunea" ei axiologică, cea a „recentrării filosofiei pe o umanitate «practică» şi pe imperativele ei morale"[12]: după cum „arta rămâne [...] un domeniu prin excelenţă sincretic şi sintetizator, dornic să reclădească, să redobândească, cu ajutorul tuturor facultăţilor analitice şi mijloacelor particulare în care s-a specializat omul, *totalitatea lumii*"[13], tot astfel şi efortul minţii omeneşti de cuprindere şi de apropiere a lumii prin demersul filosofic, – pentru care „contează tot universul, universalitatea lui, forţa de universalizare a gândului"[14] –, va recurge la spectrul categorial al esteticii, ca unicul adecvat unui examen al „creaţiei" cu care se identifică, în ultimă instanţă, drumul cel lung către "umanizarea" lumii[15]. „Dacă mâna face numai ceea ce precede mintea, atunci şi ceea ce face mintea e o facere practică. Practica îşi implică propria ei teorie, iar teoria se răsfrânge în propria ei practică"[16]. Ca să demontezi mecanismele unei lumi percepute ca „teatru", merită

să întârzii o clipă asupra mecanismelor teatrului „adevărat”, ce-şi propune a înfăţişa un model al „lumii”, prin intermediul căruia să-i poţi deprinde realmente complexitatea. Aici se află „secretul” seducţiei pe care o exercită asupra lui Ianoşi opera lui Thomas Mann, ca „lectură” cuprinzătoare, modelatoare, a totalităţii, unde „unitatea” dialectică a acesteia înseamnă, cu cuvintele pe care romancierul le pune pe seama personajului Goethe din *Lotte la Weimar*, „continua trecere din una în alta, autoschimbare, transformarea lucrurilor, [...] felul cum viaţa ia când o înfăţişare materială, când una morală, şi cum trecutul se transformă în prezent, acesta se răsfrânge în trecut sau prefigurează viitorul, de care şi trecutul şi prezentul sunt spiritualiceşte pline”[17].

Prin interpretarea operei lui Thomas Mann, Ion Ianoşi săvârşeşte un foarte instructiv exerciţiu de identificare, ce accede până la reflexe similare cu ale celui pe care îl consideră a fi printre puţinii, în proza primei jumătăţi de veac, de a fi deţinut rara capacitate „de a uni şi sintetiza, de a arunca o punte între extreme”, de a încerca „sinteza dialectică dintre lumină şi beznă, între viaţă şi moarte...”[18]. Şi dânsul simte tentaţia obsesivă, pe urmele autorului *Morţii la Veneţia* şi a *Muntelui vrăjit*, de a reveni mereu la „familiara stihie germană, iubită cu ardoare şi pătimaş urâtă”[19], la ciudata dualitate şi reversibilitate dintre simbolurile Goethe şi Nietzsche, la tema „faustică” a omenirii aliate cu Diavolul şi totuşi năzuind să-i biruie influenţa malefică. „Pactul omului cu forţele întunecate” reprezintă, după Ion Ianoşi, un conflict „german prin

excelenţă"[20], căci istoria ultimului secol l-a ilustrat din plin în concretul temporal al experienţei consumate prin catastrofa naţională a hitlerismului, a războiului mondial dezlănţuit şi pierdut şi a genocidului săvârşit în numele unei ideologii iraţionale şi „bolnave". Din această perspectivă, discuţia pe care filosoful o iniţiază în jurul lui *Doktor Faustus* devine exemplară prin chiar „naveta" continuă a interpretului, omoloagă travaliului compoziţional al romacierului, între planurile şi timpurile interferente în structura polifoniei epice: cel al autobiografiei autorului, cel al personajelor individuale ale ficţiunii, cel al istoriei „exterioare" sau cel al excursului muzical, între registrele gravităţii şi parodiei, între distanţarea şi apropierea de „materie", „eroi" şi semnificaţiile lor. În aparenţa armoniei va fi ghicită dizarmonia, reciprocitatea ce susţine echilibrul instabil al operei muzicianului Leverkühn, cu aplecarea ei irepresibilă spre dezechilibru, se va proiecta în fatala însoţire dintre „semizeu şi monstru", încarnând, după Thomas Mann, „vina germană", şi apăsând deopotrivă conştiinţele „răilor" şi „bunilor"; Ianoşi îl urmează inclusiv în denunţul autoflagelat la adresa demoniacei lucidităţi goetheene al cărei antimoralism ar fi anunţat imoralismul lui Nietzsche[21], dar şi a propriilor idealuri, prejudecăţi şi mituri, de al căror subiacent efect dizolvant Thomas Mann se simte responsabil atunci când, prin vocea lui Serenus Zeitblom, „recunoaşte înfricoşat propria sa contribuţie la nihilismul, iraţionalismul, barbaria dezlănţuită..."[22]. Dificultatea începe abia când, din aproape în aproape, comentatorul

încearcă, pe urmele lui Thomas Mann, să reconstituie originile derivei şi ale „destrămării"; la inevitabila întrebare dacă, pentru a-ţi dobândi „sănătatea", „boala" este inevitabilă, aparenţa fatalistă a răspunsului pe care îl dă *Doktor Faustus*, dominat de mesajul diabolic că „dezmorţirea, eliberarea, recâştigarea certitudinii, a siguranţei, a spontaneităţii" s-ar putea recâştiga doar prin „înlocuirea seninătăţii clasice printr-o crispare romantică, prin exaltare, boală, nebunie"[23] îi sugerează lui Ianoşi reprezentarea lui Adorno şi Horkheimer despre răsturnarea „dialectică" a raţionalismului: „artistul burghez contemporan nu mai poate duce existenţa bunicilor săi iluminişti, [...] epoca însăşi îi dictează metaformoze structurale, dictează transformarea lui Goethe în Nietzsche, a legendei faustiene – în **Ecce homo**!"[24]. Faţă de Thomas Mann, la care, în ciuda intransigenţei faţă de recursul la iraţionalism (cu barbaria ca ultimă consecinţă), descoperă totuşi tentaţia de a accepta vocaţia „bolii ca măreţie şi a măreţiei ca boală", filosoful marxist ţine să „numească" mai direct determinările „sociale" ale dramaticului impas, căci crede dânsul, „antidotul propus de Diavol împotriva limitărilor burgheze este tot burghez şi tot limitat"[25]; „profunzimea" pe care, după autorul lui *Doktor Faustus*, spiritul german ar fi opus-o pragmatismului şi raţionalismului, se suprapune peste momentul istoric în care, „burghezia renunţă la pudica frunză de viţă a unui umanism ineficace"[26]. O atestă, crede el, din nou, opera lui Thomas Mann, în universul căreia neliniştitul spirit dialectic al comentatorului nu pregetă să stabilească filiaţii simpto-

matice între motive, episoade şi personaje, a căror dinamică simbolizează şi semnifică prin ea însăşi, precum, iată, iremediabila decadenţă a nepoţilor respectabililor „burgheri'' ai Casei Buddenbrook, ajunşi câteva decenii mai târziu, în ipostaza „aventurierilor iresponsabili'', precum Leverkühn, cu simţurile „rătăcite'' după ce „veşnicele idealuri s-au năruit şi, în toiul dezorientării absolute, Diavolul pune stăpânire pe sufletele lor''[27].

„Nu-l înşel oare pe cititor, dacă nu pot răspunde întrebărilor sale celor mai stringente?'' Citatul din Thomas Mann, plasat în ultimul capitol al cărţii pe care i-o consacră Ion Ianoşi, îl va fi „muncit'' pe el însuşi în strădania de a oferi o soluţie plauzibilă la o interogaţie subiacentă întregului său discurs critic asupra marelui romancier: de ce au fost germanii mai predispuşi decât alţii la a se lăsa îmbolnăviţi de microbii terifiantei epidemii, sau, altfel spus, de ce terenul cel mai propice şi organismul social cel mai puţin imun pentru implantarea unei ideologii precum cea „germană'' a fost, în secolul al XIX-lea, Germania şi nu o altă ţară europeană de aceeaşi anvergură economică şi culturală? Răspunsul specialistului în istoria culturii germane va veni mai târziu, după o lungă şi „matură'' reevaluare a „genezei'' marilor controverse de idei ce au însoţit tragediile ultimelor două secole, într-o carte în care, la prima vedere, cuvâtul hotărâtor îl are filosoful şi esteticianul: ea se numeşte **Hegel şi arta**, şi urmează unei antologii, alcătuită cu mână de expert, din scrierile *Despre frumos şi bine* şi *Despre artă şi poezie* ale celebrului autor al *Fenomenologiei spiritului*. Efigia

acestuia, descrisă cu o abundenţă imagistică împrumutată din portretul gundolfian al lui Goethe, trădând oricum entuziasmele necenzurate ale ucenicului pentru un maestru revendicat dincolo de bariera timpului, – „jarul care devine lumină şi se răceşte, infinitul care se închide în cercul finit şi se reneagă etc”[28], – i se pare a se situa la un fel de „cumpănă” unificatoare şi totodată despărţitoare a gândirii dinaintea şi de după dânsul: aspiră rigoarea kantiană şi entuziasmul revoluţionar hölderlinian, inspiră dialectica marxistă, dar şi revolta supraomului nietzschean. Ampla reconstituire a epocii clasic-romantice germane, demers între ale cărui virtuţi se numără, nu printre cele din urmă, şi o erudiţie de absolută excepţie (în cultura română contemporană) asupra literaturii şi filosofiei deceniilor din jurul anilor 1800, îl conduce aproape automat pe Ion Ianoşi la vechea dezbatere asupra acelei „tipice deturnări germane” a Revoluţiei franceze, inaugurată de deznădăjduitele pagini ale lui Hölderlin din *Hiperyon,* ironizată apoi de Heine în ale sale *Saloane*, – unde constata că în Germania, dacă a avut loc cumva, revoluţia s-a consumat în filosofie –, şi adusă la formularea cea mai pregnantă de Marx: „noi am fost părtaşi la restauraţiile popoarelor moderne fără a fi participat la revoluţiile lor”[29]. Or tocmai Hegel este acela care, cu cuvintele lui Habermas (citate de Ianoşi), „ridică revoluţia la rangul de principiu al filosofiei, de dragul unei filosofii care, ca atare, să depăşească revoluţia”[30], şi tot dânsul emite celebra teză că libertatea şi-ar conţine „propria negaţie” supravieţuind doar în şi prin „gând”, utopia ordinii „morale” şi în armo-

nia „frumosului''. Lui Ianoşi, momentul i se înfăţişează ca analog „acomodării'' şi „sociabilizării'' lui Faust, al cărui activism funciar, după ce va fi trecut proba negaţiei mefistofelice, este „transpus'', prin mântuire într-o „icoană'' ideală, „tributul plătit nevoii de a încheia şi de a rotunji lucrurile, clasicismelor şi hieratismelor, unui simţ al ordinii ideale mai presus de neorânduiala reală''[31]. Instituind „împăcarea'' drept principiu suprem, emanat din chiar exemplul Germaniei, unde revoluţia s-a oprit la „teorie" înainte de a fi „trecut'', precum în Franţa, în „practică", Hegel s-ar fi resemnat, crede comentatorul său, în a-şi „conserva'' propria antinomie interioară, alăturând geniului pe „filistin'', căci, de vreme ce a retractat „nu numai refuzul compromisurilor, dar şi compromisurile'', el a rămas un „renegat în ambele sensuri, pentru ambele tabere''[32]. Tabloul începutului de veac se confundă, astfel, cu însăşi „masca'' hegeliană, un „semn" al istoriei, examinat de Ianoşi cu certitudinile marxistului: „Revoluţiile eşuate în fapt îşi pot inventa revoluţiile în gând – ele sunt şi nu sunt reale, pentru moment nu sunt, apoi sunt pe deplin, lucrând pentru deplinătăţi şi îndepliniri''[33]. De unde rezultă, consecinţă logică, că „măsura e mizera realitate germană plus filosofia hegeliană. E cu neputinţă a doua fără cea dintâi. Prea nedrept ar fi fost însă să fie şi prima fără cea de a doua. Germania cea rea se va mai mântui şi în alte împrejurări prin Germania cea bună, sora ei de sânge şi aproape de aceeaşi substanţă''[34].

Şi opţiunile esteticianului se redistribuie pe fundalul acelei extraordinare epoci a geniilor, în care se prefigu-

rează alternativa artei ca model al „luării cerului cu asalt”; recitindu-i pe Kant şi pe Schiller, Ianoşi ajunge să propună o nouă interpretare a vechii concurenţe dintre Frumos şi Sublim: cel dintâi apare drept un concept preponderent tehnic, concentrând virtuţi intrinseci ale obiectului produs conform unor reguli stricte de poetică, în vreme ce al doilea abia, ca „frumos mai mult decât frumos”, mijloceşte printr-o continuă glisare între obiect şi subiect, autonomie şi heteronomie, identitate şi opoziţie, elenitate şi creştinism, apolinic şi dionisiac etc., între antinomii dintre care cea mai relevantă pentru investiţia dialecticii în estetică rămânea cea dintre artă şi ne-artă. Sublimul devine astfel o categorie comunicativă prin excelenţă, *efect* subiectiv, liber în limitele date de necesitate, al impactului omului cu natura. „Demnitatea” Sublimului ţine de un „tipar uman” în care „luminile” au ştiut, spre admiraţia solidară a lui Ion Ianoşi, să imprime, cu expresia lui Schiller, o independenţă morală şi o nelimitare raţională, în ciuda faptului că fizic suntem dependenţi şi în plan sensibil limitaţi[35]. Îi displace de aceea „lipsa de gratitudine” a generaţiei romantice care, beneficiar al deschiderii iluministe, dar indiferentă la măsura şi echilibrul care au însoţit-o, a mers până la a atribui precursorilor „ataşamente prea... dogmatice”[36]! Or, chiar destinul auto-negator al atâtor romantici transformaţi în apologeţi ai Restauraţiei şi ai fanatismului catolic, precursori ai „destrucţiei raţiunii” acuzată de Lukacs, indică posibila fundătură în care poate eşua excesul, căci, am văzut deja, „negarea naşte renegaţi”. Revolta „bine tempe-

rată" a Sublimului înseamnă, în fond, o hegeliană negare a negaţiei, o terapeutică a îndoielii recuperând valorile prin distanţare lucidă faţă de ele – în ultimă instanţă o „însănătoşire prin boală", similară, în propriile-i repere, celei „puse în scenă" de Thomas Mann în al său *Munte vrăjit*.

Este, în locul unui răspuns rezolut la dilema „germană", o pedagogie a lucidităţii şi una dintre „lecţiile" fundamental optimiste pe care filosoful şi esteticianul Ion Ianoşi a asimilat-o, pentru a transmite-o propriilor ucenici, de pe urma unui traiect spiritual pe care, în cultura română a ultimelor decenii, l-a parcurs pe cont propriu cu un programatic curaj şi cu o fertilă curiozitate. Căci nu e la îndemâna oricui să poate afirma cu o asemenea limpede certitudine, după ce-i va fi frecventat asiduu, pe lângă mulţi alţii pe Lessing, Moses Mendelssohn, Kant, Fichte, Goethe, Schiller, Hölderlin, Hegel, Heine, Marx, Nicolai Hartmann, Nietzsche, Keyserling, Heidegger, Bloch, Lukacs, Thomas Mann, Adorno, Marcuse sau Habermas, că „dacă n-aş spera în izbânda acestei lucidităţi, n-aş mai face nimic, m-aş abandona nimicului"[37].

NOTE

[1] Vezi Hildrum Glass: *Zerbrochene Nachbarschaft. Das deutsch-jüdische Verhältnis in Rumänien* (1918-1938), München, 1996.

[2] Ion Ianoşi, *Idei inoportune*, Cartea Românească, Bucureşti, 1995, p. 40.

[3] Andrei Corbea-Hoisie, *Für eine richtige Auslandsgermanistik. Die Lage Des Faches in Rumänien.* În Christoph Köning (Hg.), Germanistik in Mittel – und Osteuropa 1945-1992, Berlin/New York 1995, pp. 168-182.

[4] Ion Ianoşi, *Thomas Mann*, Bucureşti, 1965, p. 35.

[5] Georg Lukacs, *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin 1954.

[6] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno*: Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, 1969.

[7] Ion Ianoşi, *Hegel şi arta*, Bucureşti, 1980, p. 128.

[8] *Ibid*, p. 287.

[9] *Ibid*, p. 288.

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid,* p. 286.

[12] Ion Ianoşi, *Nearta-artă,* Bucureşti, 1982, vol. II, p. 97.

[13] Ion Ianoşi, *Dialectică şi estetică,* Bucureşti, 1971, p. 13.

[14] Ion Ianoşi, *Nearta-artă* [vezi nota 10], vol. II, p. 66.

[15] *Ibid*, p. 81.

[16] *Ibid*, p. 83.

[17] Apud Ion Ianoşi, *Th. Mann* [vezi nota 4], p. 20.

[18] Ion Ianoşi, Prefaţă la Thomas Mann: *Muntele vrăjit*, trad. de Petre Manoliu, Bucureşti, 1976, p. 26.

[19] Ion Ianoşi, *Th. Mann* [vezi nota 4], p. 193.

[20] *Ibid*, p. 195.

[21] *Ibid*, p. 211.

[22] *Ibid*, p. 213.

[23] *Ibid*, p. 233, f.

[24] *Ibid*, p. 234.
[25] *Ibid*, p. 246.
[26] *Ibid*, p. 251.
[27] *Ibid*, p. 255.
[28] Ion Ianoşi, *Hegel şi arta* [vezi nota 5], p. 77 f.
[29] Apud *ibid*, p. 32.
[30] *Ibid*., p. 45.
[31] *Ibid*, p. 73.
[32] *Ibid*, p. 81.
[33] *Ibid*.
[34] *Ibid*., p. 82.
[35] Ion Ianoşi, *Dialectica şi estetica* [vezi nota 11], p. 131.
[36] Ion Ianoşi, *Sublimul în estetică*, Bucureşti, 1983, p. 127, f.
[37] Ion Ianoşi, *Idei inoportune* [vezi nota 2], p. 195.

„DEOCAMDATĂ LUMEA ÎN CARE TRĂIESC NU-MI PLACE”

Valeriu Cristea

Răsfoind, în vederea acestei modeste evocări, ba chiar recitind, pe sărite sau de la un capăt la altul, o parte dintre cărţile profesorului Ianoşi, în număr de aproape 25 (douăzeci şi cinci), acelea pe care le aveam la îndemână, meditând cu precădere asupra ultimelor, apărute în anii '90 (minus ultima, deocamdată, o istorie a filosofiei româneşti, de care nu m-am învrednicit să mă apropii şi nici măcar, din motive lesne de înţeles astăzi la noi, s-o văd la faţă), reîmprospătându-mi prin lectură cele spuse de profesor la una dintre seratele muzicale ale d-lui Iosif Sava (datorită volumului II al culegerii de convorbiri transcrise, cam pompos intitulată *Simfonia destinului. Personalităţi româneşti la Seratele muzicale*[1], şi transcrierea aceleia din 16 decembrie 1995, cu Ion Ianoşi, întrebat – vom vedea mai jos în ce fel – *de ce îşi apără consecvenţa*), pregătindu-mă cu alte cuvinte cum şi cât am putut pentru a scrie – la invitaţia d-lui Vasile Morar – cele câteva pagini omagial-neconvenţionale fără a fi sigur că voi reuşi să-mi

respect promisiunea, *am descoperit* la un moment dat (şi abia din acest moment am ştiut că voi scrie, că mă voi ţine de cuvânt) că de fapt noi doi, profesorul Ianoşi şi cu mine *ar fi trebuit să fim* MAI APROPIAŢI – poate chiar: cu mult mai apropiaţi? – decât, neîndoios, am fost şi suntem. Ce ne-a împiedicat să fim astfel? Diferenţa (nu prea mare totuşi) de vârstă, fosta relaţie student (anonim) – profesor (am audiat, la vremea mea, într-un vast – dar niciodată gol – amfiteatru, situat undeva la ultimul etaj al clădirii Universităţii din Bucureşti, prelegerile de estetică ale lui Ion Ianoşi, un bărbat înalt, distins, cu părul prematur albit, plimbându-se agale pe estrada catedrei în timp ce vorbea, de asemenea agale, pe îndelete, fără grabă)? Faptul că Domnia sa era marxist, iar eu nu (nu – din două simple motive: pentru că nu-l citisem, nu fusesem capabil să-l citesc ca lumea pe Marx şi pentru că, din cât citisem, pricepusem de timpuriu că economistul politic şi istoricul pusese un diagnostic greşit capitalismului pe care nu l-am iubit şi nu-l iubesc cu toate că exceptând anii „stalinişti" ai adolescenţei – în copilărie mă manifestasem ca ţărănist – am fost întotdeauna împotriva comunismului, aşa cum s-a „realizat" el, contribuind din plin la însângerarea secolului XX)? Erudiţia copleşitoare a profesorului, stăpânind şi mişcându-se cu deplină siguranţă în domenii ce nu pot decât intimida şi timora pe cineva care, ca mine, nu e mai mult decât un critic literar (dar nici mai puţin – sper)? Insatisfacţia faţă de o mai veche recenzie a mea, altfel respectuoasă şi elogioasă, la **Dostoievski – „tragedia subteranei"** lucrare doldora de informaţii inedite pentru

cititorul român şi de observaţii personale pertinente dar încă tributară, pe alocuri, spiritului dogmatic (îmi amintesc că îi reproşam autorului că uneori se limitează în polemicile sale cu Dostoievski la suliţa fragilă a semnului de exclamare; de pildă: „marele scriitor şi-a dat perfect de bine seama că nimic altceva nu poate redresa lucrurile decât un nou ideal, o nouă valoare, o nouă certitudine, ideal care i s-a părut întruchipat în Hristos!"; semnul de exclamare pus după numele lui Hristos era menit să sublinieze eroarea – hazlie? – a marelui scriitor, care, nu-i aşa, din păcate nu avea „de unde cunoaşte soluţia preconizată" de „organizaţia proletară (Internaţionala I *n.n.* V.Cr.) întemeiată în ceţosul Albion simultan cu apariţia *Însemnărilor din subterană*"? Sau supărarea pe care mi-a arătat-o, în cea mai decentă formă posibilă de altfel, după apariţia primului volum al *Dicţionarului personajelor lui Dostoievski*, unde într-adevăr îl citam inadmisibil de puţin (dintr-o *meteahnă* de-a mea, de care va fi vorba mai jos, şi nu – ar fi fost de-a binelea absurd – din desconsiderare)? Nu ştiu, nu cred că acestea şi altele de acest fel au fost cauzele care au reeditat o nouă mică „poveste cu doi necunoscuţi". În nici un caz bănuiala mea pueril ofensată (bănuială mai şi întărită uneori în câte un interviu, unde numele meu era omis când i se cerea să-şi divulge criticii favoriţi) că profesorul nu mă preţuia prea mult. Atunci? Pur şi simplu – n-a fost să fie. Şi totuşi, recitind acum volumul **Idei inoportune**[2], citit mai întâi în manuscris în calitate de redactor de carte (o spun cu profundă mulţumire, ba chiar cu mândrie, acest volum şi alte

câteva dând un anumit rost unei perioade scurte şi nesemnificative a existenţei mele, aceea de redactor de editură) îmi este greu să găsesc ceva *cu care să nu fiu de acord*. Fie că e vorba de **Moralitatea cărturarului**, de **Puri şi impuri, Frică şi laşitate**, de **„Ruşii"** şi de **Condiţia unei discuţii despre Rusia,** de **„Dreapta" şi „stânga"**, de **Comunism=fascism?**, de **„Comunismul" primilor creştini** ş.a. Nu ştiu câţi au mai privit la noi într-un chip atât de onest-obiectiv, de nuanţat şi de neechivoc în acelaşi timp perioada postrevoluţionară! Voioasa mărturisire a multora „că ceea ce ar fi putut părea ataşament n-a fost decât oportunism" e credibilă în majoritatea cazurilor – opinează Ion Ianoşi; trezeşte doar nedumerire, de ce ar fi oportunismul, involuntar, ridicat la rang de virtute, comparativ cu atitudinile mai tranşante, fie ele şi false"[3] ; „Mai ciudată îmi pare înmulţirea paralelă a «purilor» din generaţiile medii sau chiar vârstnice. Dacă la tineri febrilitatea gesticulatorie îşi mai găsea explicaţia, la adulţi nu avea cum fi vorba decât de un calcul rece, de amnezii instrumentate şi de mutaţii atent controlate. În primele luni «postrevoluţionare», aceştia doar îşi pregătiseră reaşezarea, după care au scos din mânecă asul «inocenţei», punându-l la lucru"[4]; „E adevărat, o istorie prea de curând şi prea partizan trăită mai şi scapă analizelor. Dar şi invers, ar fi negospodăresc să îngropăm, o dată cu protagoniştii lor, şi toate experienţele parcurse. Fiecare ar trebui să depună mărturia proprie, atât cât se simte capabil"[5]. În ce-l priveşte, Ion Ianoşi se simte *„capabil"* şi din acest punct de vedere. Cele mai tulburătoare pagini ale acestei

cărţi de *idei* sunt cele timid-memorialistice (adevăratele memorii abia urmează) cu privire la părinţii şi rudele sale care *au crezut*, aşa după cum – are rarul curaj s-o recunoască – el însuşi a crezut: „am crezut în această utopie"; „Aiureală, vor spune cei mai mulţi (despre utopia comunistă *n.n.* V. Cr.). Din cauza acestei aiureli, mama mea s-a întors însă din Anglia spre a păşi, în fine, pe pământul făgăduinţei, viitorul meu socru şi-a lichidat primul din Bucureşti cabinetul particular de medic cu un venit substanţial, iar tatăl meu – frustrat de magazine centrale şi de case spaţioase – s-a mutat în două cămăruţe şi s-a făcut corector de noapte la un ziar, corectându-l mulţi ani la rând, extrem de mulţumit, cu singurul lui ochi rămas după pierderea celuilalt la munca obligatorie de a încărca vagoane de cărbune, la care fusese pus în regimul antonescian; eu însumi m-am simţit în al nouălea cer după ce – în timpul războiului exmatriculat din toate şcolile – am reuşit nu numai să termin liceul, dar şi universitatea, într-unul din cele mai superbe oraşe ale lumii..."[6] Să revenim însă la idei, la atitudini: „Ce altceva decât un leac, conform cu programul iniţial, au vrut să fie «eurocomunismul», «socialismul cu faţă umană», «perestroika»? Ele au eşuat, dar acest lucru nu le anihilează motivaţia. Au fost noi utopii, mai în acord cu utopia iniţială. Şi-ar putea însă imagina cineva, fie şi în plan strict utopic, pentru oricât de puţin timp – «fascismul cu faţa umană»?!"; „Refuzul vechiului rău *nu* interzice luciditatea faţă de răul cel nou. El e de fapt unul străvechi. Reactivat împreună cu teribile confuzii. Sondajele arată

concomitenţa dorinţei de privatizare, prin desfiinţarea întreprinderilor nerentabile, şi a refuzului şomajului, adică asigurarea salariilor sigure, corespunzător indexate, fără asumarea vreunui risc personal. Majoritatea visează, cum s-ar zice, la un «capitalism socialist». El nu se poate însă înfăptui, iar neînfăptuirea naşte reacţii violente"[7]. Lumea după 1989? „Deocamdată lumea în care trăiesc nu-mi place. Şi nu numai din cauza imperfectei sale capitalizări, ci din pricina dezinteresului meu total faţă de ideea capitalizării. O fi eficientă, ea nu este a mea. O las să se desfăşoare pe cont propriu. Sper să putem trăi dintr-o leafă şi o pensie, apoi din două pensii. În rest, nădăjduiesc să mai pot scrie cărţi"[8]. Ca un veritabil cărturar umanist, Ion Ianoşi speră, invocând exemple celebre, că înverşunările se vor domoli, că luciditatea şi, pe baza ei, reconcilierile vor triumfa... : „Eugen Ionescu s-a împăcat cu Cioran. Motivul trebuie să fi fost la început tot conjunctural. Poziţia comună faţă de ceea ce se petrecea în România. Cu timpul, paralelismul edificărilor de fond le-a cimentat prietenia. În această perspectivă – mai de preţ decât opţiunile de moment – Cioran se va reînfrăţi şi cu Camus, pe care nu l-a agreat. Sartre se va «scutura» şi el de balasturile care acum îi bruiază recitirea. Romanele şi povestirile lui Nabokov se vor reconcilia cu romanele şi povestirile lui Gorki, care şi el va «depăşi» vinovatele-i cedări faţă de stalinism. Nici autorii noştri de frunte nu vor face excepţie de la regula precumpănirii valorilor lor de căpetenie, faţă de care mai puţin importantul va apărea tot mai neimportant"[9].

Multe dintre ideile, atitudinile, speranţele şi interogaţiile din carte vor fi reluate în discuţie televizată cu d-l Iosif Sava. Vorba vine, discuţie! Curat interogatoriu, autentică anchetă poliţienească... Mai lipsea doar fascicolul de lumină, vârât în ochii «inculpatului». Mai agresiv, mai intolerant d-l Iosif Sava nu s-a purtat decât cu regretatul profesor Radu Florian, admis cu mare greutate în emisiune – pentru a răspunde unor atacuri desfăşurate în voie ale d-lui Gabriel Liiceanu – şi cronometrat cu sălbăticie. Niciodată nu mi-a fost mai drag Ion Ianoşi decât atunci, în confruntarea cu muzicologul devenit artilerist politic. Civilizatul, urbanul, delicatul Ion Ianoşi s-a „zburlit" în cele din urmă şi s-a avântat în bătălie, luptând mereu cavalereşte, parând cu succes loviturile şi aplicând, la rându-i, foarte reuşite lovituri; cine a câştigat şi cine a pierdut inegalul în aparenţă duel televizat se poate cu toată claritatea deduce din următorul schimb de replici: „I.S.: Eu îmi explic stalinismul şi prin încercarea de manipulare a conştiinţei celor tineri. I.I.: Acum să nu manipulăm invers, pentru că tot acolo... I.S.: Poate este momentul istoric să manipulăm invers! I.I. : Nu! Niciodată! Cât putem, să nu... Să încercăm să nu manipulăm..."[10]

Idei inoportune mi-a prilejuit încă o experienţă. A fost singura lansare a Cărţii Româneşti la care am participat după 1990. Că a venit multă lume, înghesuindu-se în librăria din curtea editurii nu m-a mirat. M-a mirat că au fost de faţă mulţi oameni afişând convingeri foarte diferite de cele exprimate în volumul ce se lansa cu atâta meritat succes. De unii dintre aceştia mă despărţisem „paşnic",

vreau să spun prin tăcută înţelegere mutuală, cu alţii mă certasem urât. Nici pe unii, nici pe alţii nu voiam să-i văd. (M-am ascuns de altfel apoi, după încheierea manifestării, prin cotloanele editurii.) Acea lansare m-a făcut să înţeleg că dacă *ideile* ne unesc, *relaţiile* ne separă. Suntem diferiţi, din acest punct de vedere (social să-i zicem) şi diferenţa nu e în avantajul meu. Ion Ianoşi este – şi o afirmă mereu – un om al *dialogului*, un om deschis spre ceilalţi. Eu, dimpotrivă, sunt un om al monologului, relativ închis comunicării. Discursul meu e liniar, se urmăreşte doar pe sine; e insuficient de flexibil, dialoghează prea puţin în timpul desfăşurării lui (de aici, şi nu din alte motive, „absenţa" lui Ion Ianoşi din *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski*). Îi dau dreptate deci lui Ion Ianoşi... până la un punct. De acord, trebuie să dialogăm, dar oricâtă disponibilitate am avea, cu *unii* chiar nu se poate dialoga. Printre scriitorii citaţi sau la care se face în mod transparent aluzie în volumul **Idei inoportune**: Lucian Raicu, Mircea Iorgulescu, Ion Vartic, Radu Cosaşu, se află şi Al. George. Nu-l pot împiedica pe d-l Ion Ianoşi să dialogheze cu d-l Al. George. Iată însă cum înţelege d-l Al. George să dialogheze cu Ion Ianoşi: „Admit că dl. Ianoşi n-a comis speciale ticăloşii (...), dar, prin comunismul său doctoral, a sprijinit crimele regimului şi a otrăvit conştiinţa a generaţii întregi de studenţi!!"[11]. Citând din Thomas Mann, Ion Ianoşi spune undeva (în mai multe locuri de fapt): „«Când barca se apleacă într-o parte, instinctiv mă aşez de partea cealaltă, şi invers». Cred că-i minunată formula..." Formula e într-adevăr minunată; fără s-o cu-

nosc, din pur instinct eu chiar asta am făcut după 1990, declarându-mă în mod ostentativ de stânga (deşi uneori, după cum am mai spus, mai sunt şi de dreapta). Spre regretul meu însă, pe partea pe care m-am aşezat (şi) pentru reechilibrarea „bărcii" nu l-am avut (simţit) alături pe Ion Ianoşi. Ce-i drept, de pe mal nu ezita să-mi facă semne amicale. Dar parcă le făcea şi celorlalţi, grupaţi în partea cealaltă a bărcii pe care riscau să o răstoarne. Calităţi (sau calităţi-defecte) precum moderaţia, toleranţa, calea de mijloc etc. împreună cu defectul radicalismului şi al violenţei (pe care mi-l asum) au făcut probabil ca acea mai *mare apropiere* între domnul Ion Ianoşi şi mine, de care vorbeam la începutul acestui text, din păcate să nu se realizeze.

O frază din Noica: „viaţa şi cultura sunt o chestiune de cursă lungă, unde finalul contează", citată în *Epistolar*[12] chiar de Ion Ianoşi i se potriveşte acestuia din urmă cât se poate de bine. Un final lung, pe cât de lungă a fost cursa, deosebit de fructuos. Cu carte după carte, alternând domeniile, cuprinse într-o îmbrăţişare de mare anvergură, Ion Ianoşi a făcut şi face ceea ce aproape nimeni la noi nu a năzuit să facă: „O sută şi ceva de ani modelul poetic („fascinaţia pentru *har* în sine, umbrind toate celelalte calităţi intelectuale posibile") a continuat să fascineze întreaga noastră intelectualitate. Şi nimeni n-a mai năzuit să se angajeze pe treptele suitoare ale ştiinţei, resemnat cu câte un pas umil al suişului. Mai toţi doreau cu ardoare să se singularizeze, să fie excepţionali, adică să constituie excepţii de la orice regulă"[13]. Profe-

sorul Ion Ianoşi s-a singularizat, a devenit cu adevărat *excepţional* neambiţionând să constituie excepţia de la regulă. Cu paşi „umili" suişul l-a ridicat parcă pe nesimţite la o altitudine remarcabilă. În tăcere, oarecum fără zarvă, şi departe de ea, Ion Ianoşi a clădit o operă ce tinde deja spre *monumental*.

NOTE

[1] Iosif Sava, *Simfonia destinului* în *Personalităţti româneşti la Seratele muzicale*, Editura Integral, Bucureşti, 1996, pp. 141-183.

[2] Ion Ianoşi, *Moralităţi. Idei inoportune*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1995.

[3] Ion Ianoşi, *Moralităţi. Idei inoportune*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1995, p. 73.

[4] *Idem*, p. 61.

[5] *Idem*, p. 91.

[6] *Idem*, pp. 218-220.

[7] *Idem*, pp. 132-133.

[8] *Idem*, p. 221.

[9] *Idem*, pp. 126-127.

[10] Iosif Sava, *op. cit.*, p. 170.

[11] Citez din *Cuvântul*, nr. 2, 1997, p. 16.

[12] Vezi *Epistolar*, Bucureşti, 1987, p. 263.

[13] Ion Ianoşi, *Moralităţi. Idei inoportune*, ed. cit., p. 179.

UN ISTORIC AL FILOSOFIEI ROMÂNEȘTI

Marta Petreu

Spre deosebire de alte domenii ale culturii, filosofia românească a beneficiat prea puţin, până acum, de o temeinică cercetare sistematică, de istorii şi dicţionare care să-i inventarieze şi să-i ierarhizeze „bunurile": operele şi gânditorii deopotrivă. Explicaţia acestui fapt este complexă: filosofia românească – în sensul îngust, specializat al termenului – s-a născut târziu, abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, iar existenţa ei autonomă a fost recunoscută cu şi mai mare întârziere. E semnificativ în acest sens că Maiorescu, de sub „mantaua" căruia s-a ivit prima generaţie de filosofi profesionişti, descuraja creaţia filosofică originală, în favoarea corectei prezentări a filosofiei occidentale, prin care credea că pregăteşte publicul român pentru înţelegerea şi acceptarea filosofiei. În al doilea rând, aşa cum observă Rădulescu-Motru, a existat, în prima treime a secolului XX, o rezistenţă la filosofia originală chiar din partea elitei intelectuale din România; ca dovadă, Academia Română nu avea o secţie filosofică, filosofii primind dreptul de a-şi

avea reprezentanţi în înaltul for abia în 1935; dar, atât înainte, cât şi după această dată, ei erau „strecuraţi” în Academie fie sub haina literaturii (Rădulescu-Motru însuşi, Ion Petrovici, Lucian Blaga), fie sub cea a istoriei (Dimitrie Gusti şi P.P. Negulescu).

În ciuda statutului intelectual precar pe care îl avea, la sfârşitul deceniului patru – începutul deceniului cinci există, totuşi, semne clare că filosofia şi-a creat propria conştiinţă critică de sine. Ca dovadă, apare a doua istorie a domeniului (a doua, deoarece, cronologic, întâietatea îi aparţine lui Marin Ştefănescu, cu *Filosofia românească*, 1922, carte însă ratată), datorată lui N. Bagdasar: *Istoria filosofiei româneşti*, 1940. Reuşitei incontestabile a lui N. Bagdasar îi urmează, la scurt timp, două mici sinteze parţiale: volumul lui Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, 1944, reprezentând frânturi dintr-o proiectată şi nerealizată „istorie a filosofiei româneşti” pentru străinătate, apoi lucrarea, partizană, a lui Lucreţiu Pătraşcanu, *Curente şi tendinţe în filosofia românească*, 1946.

Pornită, în sfârşit, prin aceste trei volume, pe o cale bună, cercetarea filosofiei româneşti a îngheţat complet, din motive pur ideologice, în următoarele trei decenii. „Dezgheţul” în domeniu a venit târziu şi a fost relativ: *Istoria filosofiei româneşti*, în două volume (1972 şi 1980), elaborată în cadrul Institutului de filosofie al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, precum şi *Istoria filosofiei româneşti* de Gh. Al. Cazan (1984) poartă toate stigmatele şi deformările ideologiei vremii.

*

Spre deosebire de autorii care l-au precedat, profesorul Ion Ianoşi îşi intitulează cartea cât se poate de modest: **O istorie a filosofiei româneşti** (Cluj, „Biblioteca Apostrof", 1996), cu subtitlul **„în relaţia ei cu literatura";** vom vedea în curând de ce. În ansamblul istoriilor de acest fel, cartea profesorului Ianoşi este, după *Istoria*... lui N. Bagdasar, singura reuşită în domeniu. Ea are, faţă de *Istoria*... lui N. Bagdasar, ca prim (dar nu unic) avantaj, faptul că analizează opere încheiate, iar nu în curs. În ansamblul operei lui Ion Ianoşi, **O istorie a filosofiei româneşti** valorifică preocuparea constantă a autorului pentru spiritualitatea românească. În „Introducere", de altfel, Ion Ianoşi recunoaşte, chiar din primul rând, că **O istorie...** s-a născut din „refacerea substanţială" a volumului **Literatură şi filosofie – Interacţiuni în cultura română** (1986). Acest volum din 1986 nu este, însă, unicul exerciţiu pregătitor pentru **O istorie**.... Dacă citim cărţile lui Ion Ianoşi din perspectiva acestei ample şi elaborate istorii, putem susţine că paginile despre Blaga, Vianu, Pârvan, D.D. Roşca, din **Dialectica şi estetica** (1971), capitolul „Prezenţe româneşti" din **Sublimul în estetică** (1983), micile sinteze despre Maiorescu, Florian, Vianu, Blaga, D.D. Roşca, Ralea, Noica, Cioran etc. din **Nearta-artă**, II (1985), întreg volumul **Sublimul în spiritualitatea românească** (1987), ce realizează „un drum în cultura ţării", de la formarea poporului român până în secolul XX, unele texte din **Moralităţi. Idei inoportune** (1995), textele despre Noica din volumul colectiv

Esteticul. Interferenţe valorice (1985) ori reeditările prefaţate din Mircea Florian au fost, toate, acumulări ce au pregătit şi favorizat volumul de faţă.

O istorie a filosofiei româneşti circumscrie filosofia românească de la anevoioasele sale începuturi, din secolul al XVII-lea, când apare prima lucrare filosofică originală (*Divanul*... lui Cantemir, 1698), până la Constantin Noica, ultimul mare dispărut. Aşa cum anunţă subtitlul cărţii, filosofia e surprinsă „în relaţia ei cu literatura". Această relaţie nu este decupată la întâmplare, ci i-a fost impusă exegetului chiar prin felul naşterii şi prin natura filosofiei româneşti. Şi anume, observă Ion Ianoşi, cultura română este „literaturocentrică", favorizând literarul înainte de toate: literatura a apărut mai devreme şi şi-a păstrat atitudinea de frate mai mare, adesea protector cu fratele mai mic, filosofia; apoi, literaţii sunt mai degrabă receptaţi decât filosofii, partea literară din opera autorilor duali, literaţi-filosofi, e receptată prioritar faţă de cea filosofică; în anii regimului socialist operele filosofice au fost republicate de editurile literare, cel mai adesea prin stăruinţa câte unui literat, mult mai rar prin eforturile vreunui filosof; gloria câte unui filosof (cum a fost Noica, de pildă) au făcut-o revistele literare şi criticii literari, tinerii filosofi din şcoala naeionesciană au fost comentaţi pentru prima dată în istorii ale literaturii române, iar nu în istoria filosofiei româneşti etc. Toate aceste elemente îi întemeiază lui Ion Ianoşi felul aparte de istorie a filosofiei româneşti pe care o face. Aş adăuga un element pe care Ion Ianoşi nu îl menţionează, probabil din delicateţe:

faptul că, în ultimele decenii, de receptarea filosofiei româneşti s-au ocupat *mai ales* scriitorii, iar nu profesioniştii într-ale filosofiei, dovedeşte nu numai „literaturocentrismul" culturii noastre, ci şi indiferenţa, lipsa de competenţă, ignoranţa în problemele filosofiei româneşti a unei bune părţi a specialiştilor actuali în filosofie. Cred că, adesea, literaţii au suplinit, prin reeditările lor filosofice şi prin comentariilor lor despre filosofii români, absenţa iniţiativei şi a interesului din partea specialiştilor în filosofie. Mai puţin dogmatici, mai curajoşi faţă de ideologia vremii şi mai profund interesaţi de *integralitatea* culturii române, literaţii s-au extins, în ultimele trei decenii, asupra unui teritoriu – filosofia românească – pe care îl revendicau prea puţini profesionişti şi care rămăsese, din această cauză, oarecum al nimănui.

Ion Ianoşi observă, pe bună dreptate, că amestecul dintre literatură şi filosofie poate fi constatat încă de la începutul filosofiei româneşti, fie că fixăm acest început la Cantemir (ce reuşise performanţa „alcătuirii unei prime cărţi româneşti de filosofie, iar apoi şi a unui prim roman românesc")[1], fie că-l fixăm la Heliade-Rădulescu (scriitor, dar, prin *Echilibru între antitezi*, şi autorul „primului sistem filosofic românesc voit atotcuprinzător")[2], fie că îl fixăm la Maiorescu. Dualitatea filosofie-literatură se verifică, pas cu pas, în toată devenirea filosofiei româneşti interbelice, la toate personalităţile luate în discuţie. Ea este atât de evidentă, încât Ion Ianoşi adesea doar o semnalează, fără să mai aducă toate probele ce o argumentează. La filosofii, foarte puţini, care nu au scris literatură

(doar doi, după calculele mele, M. Florian şi D.D. Roşca), sau, dacă au scris în tinereţe, s-au dedicat apoi exclusiv filosofiei (Noica), demonstraţia dualităţii este făcută prin urmărirea elementelor subiective şi de tip literar-estetic prezente în câte o operă (*Arta de a suferi* a lui Mircea Florian), în subtextul demonstraţiei (*Existenţa tragică* a lui D.D. Roşca) sau în ansamblul operei, ca o literaturitate de un tip aparte (la Noica). La acesta din urmă, filosof care a debutat ca poet şi comentator literar, dar care şi-a suprimat la maturitate orice „erezie" literară, Ion Ianoşi identifică literarul în chiar scriitura noicistă: „fără a-şi dubla explicit creaţia, dedicându-se filosofiei, implicându-i o poezie «aparţinătoare doar filosofiei», Noica se integrează «în cele din urmă literaturii române»[3].

Materia cărţii este împărţită în două secţiuni mari, Secolele XVII-XIX şi Secolul XX. Ponderea cea mai mare o deţine secolul XX, bogat în personalităţi filosofice de prim rang. Metoda de expunere, simplă (aparent!), se bazează pe descrierea şi rezumarea operelor. Expunerea este voit „sobră, reţinută – ştiinţifică", dar o ureche exersată *aude*, în multe prezentări deliberat „umile", vocea profesorului Ianoşi, timbrul său plin de patos. Într-o cultură în care mulţi comentatori se informează după ureche, lui Ion Ianoşi îi place – nu e prima dată când o mărturiseşte – postura modestă de „învăţăcel"; o preferă din respect faţă de operele expuse şi totodată, din convingerea că abia aşa îşi împlineşte datoria pedagogică asumată: „Preferăm (...) anevoioasa cale premergătoare a conformării la obiect, chiar cu riscul de a parcurge «pedestru» texte

după texte. Riscul ca unii să se limiteze la aceste «rezumate comentate» şi să nu mai citească textele originale e mai mic decât acela de a fantaza pe marginea lor fără a le fi citit"[4], declară autorul. Căci dacă, aşa cum observă, „Cultura noastră are cultul originalităţii"[5], Ion Ianoşi însuşi are cultul exactităţii, al corectitudinii şi al fidelităţii faţă de filosofiile pe care le comentează. Rezultatul, remarcabil ca probitate ştiinţifică, constă în „sintezele analitice" care alcătuiesc **Istoria**... sa, în care „privirile de ansamblu" ori „panoramările" alternează cu „explorări mai de adâncime" ori „fişe de autor"; cu precizarea că acestea din urmă sunt, de fapt, adevărate mici monografii ale personalităţilor luate în discuţie. Beneficiază de asemenea „fişe de autor" Cantemir, Maiorescu şi Eminescu, în prima secţiune a cărţii, Camil Petrescu, Blaga şi Noica, în a doua.

Autorii sunt întotdeauna analizaţi şi evaluaţi în contextul cultural, istoric şi – pentru secolele XVII-XIX, când limba ridica dificultăţi – de stadiu al evoluţiei limbii. Datorită acestui fapt, de pildă, în loc să-i reproşeze lui Maiorescu lipsa de originalitate în filosofie, Ion Ianoşi atrage atenţia asupra îndrăznelii cu care tânărul Maiorescu s-a angajat, la numai 20 de ani, „în căutarea unei pregnante concepţii proprii"[6]. Apoi, la fel ca Ion Petrovici ori ca E. Lovinescu, şi polemizând deschis cu Z. Ornea, consideră că Maiorescu a abandonat filosofia nu pentru că îi lipseau datele psihologice ale unui cugetător, ci pentru că „realitatea istorică" a României i-a impus alte priorităţi. Elementul biografic este mânuit în acelaşi sens; date ale biografiei lui Maiorescu, Eminescu, Eliade, Cioran, Camil

Petrescu, Blaga, Noica sunt folosite pentru a lumina înţelesuri încifrate în operă. De pildă, episodul legionar din biografiile lui Eliade, Cioran, Noica este discutat calm, conform principiului că astfel de informaţii *nu* diminuează valoarea filosofică ori literară a operelor lor, dar oferă o posibilitate suplimentară de a „lumina resorturi ale lor intime", sporindu-ne astfel şansa de a înţelege detalii ale creaţiei. Iar când identifică la Cioran dezicerea de legionarismul tinereţii sale, o salută ca pe o atitudine cognitivă şi morală prin care Cioran ne înlesneşte înţelegerea operei sale, pe de o parte, a epocii, pe de altă parte. Inadvertenţele din „fişa clinică" pe care şi-a alcătuit-o Noica în *Şase maladii...* sunt corectate ferm şi calm, iar golurile din biografia lui – de pildă, procesul politic în care a fost implicat – umplute prin consultarea documentelor ce au început să iasă la iveală. Totul pentru a înţelege: o epocă, un autor, o operă, cultura noastră însăşi. Răzvrătirea neîntreruptă a lui Cioran împotriva lui Dumnezeu, de pildă, este explicată biografic-psihanalitic, ca urmare a conflictului cu tatăl. Astfel de explicaţii dovedesc că Ion Ianoşi este permeabil la sugestii metodologice venite din varii direcţii, importantă fiind folosirea lor diferenţiată, în funcţie de autorul şi opera analizate.

De pildă, analiza pe care i-o dedică lui Eminescu, bazată pe poezie, proză, fragmente din caietele eminesciene, îl duce la concluzia – surprinzătoare şi bine argumentată – că acesta este „un filosof explicit, unul stăpân pe tipul gândirii filosofice, laolaltă cu instrumentaţia ei". Unele însemnări eminesciene îl fac pe profesorul Ianoşi să enun-

ţe, cu un regret uşor de perceput, că „Dacă Heidegger l-ar fi cunoscut, Eminescu i-ar fi fost un sprijin poate la fel de preţios ca Hölderlin”[7]; iar coincidenţa că şi Cantemir, şi Eminescu au fost preocupaţi de ideea *archeus*-ului îl face să se abandoneze unui mic elan speculativ şi deci să se întrebe dacă nu cumva Cantemir este „o preîncarnare” a lui Eminescu. Mare iubitor de poezie, Ion Ianoşi alcătuieşte o miniantologie de versuri eminesciene (va repeta operaţiunea la Camil Petrescu şi la Blaga) ce au o „extremă densitate filosofică”. Totodată, Ion Ianoşi – pe bună dreptate rezervat la ideea ipostazierii lui Eminescu în model *unic* de personalitate formatoare – atrage atenţia că figura acestuia este mai complexă decât cea vehiculată: căci manuscrisele eminesciene dublează imaginea romanticului inspirat cu imaginea unui gânditor preocupat şi de ştiinţă şi gata să muncească pe textele altora; or, dacă Eminescu este exemplar, e cazul ca şi faţa lui de truditor, nu numai cea de poet inspirat, „să rodească la urmaşi”.

Începutul secolului al XX-lea este surprins în primul rând prin „panorama” dedicată teoreticienilor modernităţii – Ibrăileanu, Lovinescu, Dobrogeanu-Gherea, Zeletin – receptaţi prin ceea ce îi apropie, iar nu prin disensiunile şi polemicile lor din epocă. O altă privire sintetică este dedicată universitarilor care, fără a pierde dimensiunea literară, au apropiat, în spiritul maiorescian al ultimei perioade, filosofia de ştiinţe: Ion Petrovici, Rădulescu-Motru, P.P. Negulescu, Mircea Florian, D.D. Roşca, T. Vianu, Ralea etc. Analizele sunt comprimate şi exacte. Analiza dedicată lui Florian putea fi, desigur, mai extinsă, chiar

dacă acest filosof pur servea mai puţin ideii pe care Ion Ianoşi şi-a structurat cartea. De altfel, recunoscându-i importanţa, Ion Ianoşi îl aşază, ca valoare, alături de Blaga şi Noica, iar ca tipologie filosofică, alături de N. Hartmann. Cel mai defavorizat filosof din **O istorie a filosofiei româneşti** este, după părerea mea, Rădulescu-Motru, a cărui operă amplă, cristalizată într-un sistem raţionalist-finalist permite o mai nuanţată receptare. Cu atât mai mult cu cât Rădulescu-Motru s-a ocupat mereu – dar, din păcate, fără să-şi ducă vreodată ideea până la capăt – de o dimensiune a filosofiei neglijată de toţi ceilalţi filosofi români interbelici, dar foarte apropiată lui Ion Ianoşi însuşi: şi anume, de morală. L-ar mai fi putut apropia pe Ion Ianoşi de Rădulescu-Motru şi o altă idee, din nou atipică filosofiei româneşti, dar dragă profesorului Ianoşi: cultul pentru muncă, prin care – zice Rădulescu-Motru – suntem asemeni lui Dumnezeu. Tot în mod sintetic sunt prezentaţi Nae Ionescu, Eliade, Cioran, Vulcănescu (acesta din urmă, în miezul capitolului despre Noica, deoarece opera noiciană asupra „românescului" este o replică la *Dimensiunea românească*...). La Eliade şi Cioran, filosoficul este extras, desigur, numai din opera scrisă în limba română, conform criteriului: „scriitor român îl consider pur şi simplu pe cel ce scrie româneşte"[8], iar filosof român, aşijderea; iar cine a scris în două limbi, intră în istoria filosofiei româneşti „prin restrângerea discuţiei la creaţia de expresie românească, deoarece filosofia de orientare «artistică», în general, şi în calitatea ei «literară», în speţă, trimit la înrădăcinări într-o anumită limbă"[9].

Analizele cele mai ample ale cărţii sunt rezervate lui Camil Petrescu, Blaga, Noica. Evaluat ca filosof după întreaga sa operă – poeme, teatru, proză, note zilnice, eseuri, filosofie – Camil Petrescu beneficiază, prin acest capitol, de un serios şi avizat comentariu la *Doctrina substanţei*. Diagnosticul filosofic e mai curând negativ, căci Ion Ianoşi socoteşte sistemul substanţialist „mai degrabă un proiect cutezător, nerealizat până la capăt şi saturat de improvizaţiile fanteziste ale lui Camil Petrescu"[10]. Patosul intim al ideilor şi eterna nelinişte camilpetresciană – cu care Ion Ianoşi are vădite afinităţi temperamentale – îl frapează însă pe exeget, astfel încât diagnosticul final şi global este incitant şi favorabil: „În literatura română a secolului al XX-lea, nu există *personaj* mai fascinant – în toate câte a năzuit, reuşit ori ratat, cu un neasemuit talent în a-şi transfigura chiar şi ratările în reuşite – decât *autorul* Camil Petrescu".

Analizat de asemenea pe larg, după întreaga sa vastă operă – ceea ce presupune un efort analitico-sintetic excepţional – Blaga reprezintă un caz ideal pentru teza dualităţii filosofie-literatură. Analiza, foarte minuţioasă, pune în evidenţă filosoficul din literatura blagiană, dar şi literarul din filosofia acestuia. Ion Ianoşi (a cărui analiză la Blaga datează, reamintesc, din 1986, când a apărut **Literatură şi filosofie**...) pune accentul, în descifrarea universului blagian, pe poezie şi pe filosofie; în 1996, la reluarea analizei, Ion Ianoşi s-a văzut confirmat în această distribuire a accentelor de însuşi Blaga. Şi anume, în *Luntrea lui Caron*, romanul autobiografic apărut abia în 1990,

spre satisfacţia lui Ion Ianoşi, Blaga se autoreprezintă nu prin o persoană, ci prin *două*: poetul Axente Creangă şi filosoful Leonte Pătraşcu. Filosoful şi poetul, poetul şi filosoful îi stârnesc deopotrivă admiraţia lui Ion Ianoşi. Interesat de latura ontologică a sistemului blagian, Ion Ianoşi comentează *Diferenţialele divine* în legătura lor cu *Trilogia cunoaşterii*, deoarece consideră, cu îndreptăţire, că fără mitul Marelui Anonim întreg sistemul s-ar prăbuşi. Deşi întreg sistemul îi pare saturat cu „o anumită stare poetică", îi recunoaşte lui Blaga multe reuşite în efortul de a-şi domina subiectivitatea în favoarea obiectivităţii. Atât efortul lui Blaga de a edifica un sistem filosofic, cât şi rezultatul, îi par demne de respectul cel mai înalt. Remarca sa, că Blaga a apelat, în filosofie, la viziunile poetului, este, în esenţă, corectă. Aş nuanţa-o însă cu observaţia că nici unul dintre sistemele ontologice existente – de la Platon, Aristotel, Plotin, Toma d 'Aquino, Descartes, Hegel, Schopenhauer, până la... Noica – nu are, în miezul lui, o viziune de alt tip decât sistemul blagian. Mitul Marelui Anonim nu este mai „straniu" decât ipoteza „geniului rău" cartezian ori decât, la rigoare, ideea de Dumnezeu din creştinism, de pildă. Cred că Marele Anonim ne pare straniu numai pentru că este al nostru, creaţia noastră pe care, în virtutea complexului nostru de inferioritate filosofică, o aureolăm negativ; dacă ne-ar veni din... import, l-am privi pe Marele Anonim cu mai puţină mirare. Punctul de maximă noutate al cărţii este capitolul dedicat lui Noica. Imensa operă a acestuia Ion Ianoşi a parcurs-o, cum se autoironizează, „pedestru"; însă, deloc pedestru, o sistematizează,

îi arată temele, dominantele, „rimele” subterane (inclusiv numerologice!), îi relevă metamorfozarea şi şlefuirea unor idei de trec dintr-o carte la alta, îi surprinde afinităţile şi idiosincraziile. Din perspectiva lui Ion Ianoşi, opera lui Noica este bijuteria filosofico-literară a culturii române, iar Noica însuşi, *primus inter pares*, cel dintâi din triunghiul primilor trei: Noica, Blaga, Florian. În multe pagini ale acestei cărţi cititorul percepe bucuria intelectuală a lui Ion Ianoşi faţă de autorii pe care îi comentează; nicăieri, însă, ca în capitolul despre Noica, filosof ce întruneşte cele mai multe superlative. Justificarea acestui entuziasm este amploarea, rigoarea, consecvenţa construcţiei înălţate de Noica, filosoful subiectiv prin excelenţă. Socotit încununarea construcţiei, *Tratatul de ontologie* este analizat cu răbdare şi aplicaţie; Ion Ianoşi revelă modul triadic, de factură sublimă, ce stă în culisele ontologiei noiciene, indică rolul lui Hegel şi Heidegger în edificarea construcţiei. Totodată, cu precizie şi şăgălnicie, ne indică postura de excelenţă pe care se aşază ahoreticul Noica atunci când, la problema fiinţei, propune depăşirea transcendenţei şi transcendentalului prin a sa „devenire întru fiinţă”... Analiza, competentă, clară, profesionistă, deloc contaminată de limbajul aparte noicist, pe care profesorul Ion Ianoşi i-o dedică lui Noica – şi în care, să recunoaştem, nu prea are antecesori – este o adevărată lecţie despre cum trebuie citit, înţeles, comentat un filosof. Speranţa mea este că lecţia lui Ion Ianoşi va fi învăţată şi că, în consecinţă, numărul celor care – fără să-l înţeleagă, de fapt, pe filo-

sofi – bolborosesc pe teme şi în termeni noicieni va scădea până la dispariţie în următorii ani.

*

Aflat acum, cu **O istorie a filosofie româneşti**, la a douăzeci şi doua sa carte, Ion Ianoşi se încadrează el însuşi, în mod perfect, în tipologia duală filosofie-literatură pe care ne-o propune. El vine dinspre filosofie, dar cu o mare dragoste pentru literatură: literatura română sau a lumii. Interesul său a alternat, mereu, între filosofi şi scriitori: Kant şi Thomas Mann, Nietzsche şi Dostoievski, Hegel şi Tolstoi etc. etc. În propriile sale cărţi, erudiţia şi mărturisirea, studiul cel mai riguros şi opţiunile cele mai intim „inoportune" alternează, de asemenea. **O istorie a filosofiei româneşti** este o carte ieşită din multă *muncă*; şi, recunoscând asta, îi fac profesorului Ion Ianoşi, din punctul meu de vedere, complimentul suprem. În cultura română (în literatura şi filosofia română), munca metodică, sistematică nu se bucură decât de puţine adeziuni, fiind privilegiată, în schimb, preţuirea talentului şi a inspiraţiei. Dar structura şi soliditatea, adică valoarea unei culturi în ansamblul ei, împreună cu conştiinţa-de-sine a acesteia, vin mai puţin din inspiraţie şi talent, şi mai mult din munca stăruitoare, continuă, bine şi inteligent făcută. **O istorie a filosofiei româneşti** este rezultatul de excelenţă al unei asemenea munci, iar importanţa ei pentru filosofia şi literatura română este maximă.

Ion Ianoşi are, ca bilanţ provizoriu, o operă impresionantă, scrisă cu „umilinţă" declarată şi cu talent, cu o

mare ştiinţă şi cu o camilpetresciană participare afectiv-morală. Mi se pare limpede că, prin opera sa, este una din personalităţile cele mai temeinice şi mai demne – deci demne de respect – pe care le are filosofia şi literatura noastră în momentul de faţă.

Autorul: este el însuşi un personaj. Umblă îmbrăcat ca un docher, dar se vede de la o poştă că este intelectual, şi nu unul oarecare, ci Profesor. Haina, neconformă vreunui conformism, trebuie să fi fost, la origine, simptomul revoltei sale de fiu, al negării înaltei burghezii maghiaro-iudaice ardelene din care descinde. Nu s-ar putea spune despre el, cum el însuşi a remarcat despre un alt profesor – despre Profesorul Clujului, Mircea Zaciu – că-i plac bucatele alese... căci mănâncă orice, cu o poftă care camuflează perfecta sa indiferenţă gastronomică. Domnului Profesor Ion Ianoşi nu-i plac decât două lucruri: cărţile bune şi ideile. O carte râvnită îl imobilizează ca pe alţii o masă fină: îşi scoate, cu un gest mecanic, ochelarii, atârnându-le braţul în colţul gurii, apoi răsfoieşte cartea cu poftă; dacă nu-l tulburi, o chiar citeşte pe loc. Poate citi oriunde: în tren, în metrou – Sfântul Augustin înghiţit în două călătorii cu metroul! – sau, cum a fost văzut la Cluj, pe stradă, în aşteptarea unui prieten. O întrebare bine ţintită îi pune în mişcare imensul edificiu al memoriei sale cărturăreşti şi îi declanşează reflexul didactic, indiferent de circumstanţe. Drept urmare, întrebătorul devine beneficiarul unui curs: clar, însufleţit, erudit şi patetic. Pentru Ion Ianoşi, ideile sunt valori în numele cărora se bucură sau suferă, pentru care îţi poţi risca existenţa, pentru care şi-a

pus viaţa drept gaj. Degradarea lor pragmatică îl dezolează, îl doare. Iubeşte solidaritatea intelectuală, dar n-are parte de ea: fiindcă, aşa cum singur s-a numit, el este „omul de la mijloc": evreu şi ungur pentru români, dar român pentru evrei şi unguri; marxist pentru nemarxişti, antimarxist pentru marxişti; filosof pentru scriitori, scriitor pentru filosofi; şi, peste toate, *scriitor român*. Nu cred că se simte prea confortabil în existenţă, dar îşi transcende inconfortul prin generozitatea practică ori prin cărţile proprii. Are vocaţia prieteniei, înţelegând prin asta că ori de câte ori poate, face câte un bine: prietenilor, cunoscuţilor, ori pur şi simplu necunoscuţilor. Are o generozitate *nefirească*, deoarece atinge idealul – pe cel creştin ori pe cel utopic marxist, nu ştiu prea bine; în numele ei, familia Ianoşi poate să-şi împartă casa, mâncarea, cărţile şi timpul, aşadar întregul spaţiu vital, cu cel care are nevoie. Îşi iubeşte meseria şi, bucuros de succeselor foştilor săi studenţi sau doctoranzi, a căpătat un tic verbal: „X mi-a fost student/ă", „l-am avut la doctorat". Are umor şi nelinişti, are patos şi temeri, are o politeţe care, în agresivitatea stradală, îl poate lăsa deseori dezarmat; îi place să facă profeţii politice, dar nu se bucură întotdeauna când i se împlinesc. El, Profesorul, comentatorul lui Tolstoi şi al lui Dostoievski, cei „doi necunoscuţi" cărora le urmăreşte cu fascinaţie povestea, este, evident, mai aproape de primul decât de al doilea. Căci, precum Tolstoi, are o încăpăţânată vocaţie de a-şi declara sănătatea, echilibrul, normalitatea, inapetenţa structurală pentru abis; să nu uităm însă că, în **Poveste cu doi necunoscuţi**, poate cel mai încân-

tător şi liber eseu al său, Ion Ianoşi a demonstrat că Tolstoi şi Dostoievski au, amândoi, aceeaşi structură lăuntrică... Nu cred că-şi dă seama că este un personaj, un fel de cavaler al cauzelor bune-drepte, un cavaler descins din utopia cea mai pură în cea mai prozaică şi gregară din toate lumile posibile.

Cunoscându-i preocupările din ultimii ani, patosul şi inteligenţa tolerantă a implicării, profit acum pentru a-i spune: Domnule Profesor, cultura română are de toate. Nu, însă, o „morală". Îi pasă mai mult de frumos decât de bine – este a- sau i-morală. Nu vă lipseşte interesul pentru subiect. Nici ştiinţa. Aveţi atuul sincerităţii duse până la cruzimea faţă de sine. Aveţi talentul ce poate susţine o asemenea îndrăzneală. Deci: scrieţi o *Morală*!

NOTE

[1] Ion Ianoşi, *O istorie a filosofiei româneşti – în relaţiile ei cu literatura*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1996, p. 20.

[2] *Op. cit.*, p. 43.

[3] *Op. cit.*, p. 275.

[4] *Op. cit.*, p. 375.

[5] *Op. cit.*, p. 6.

[6] *Op. cit.*, p. 57.

[7] *Op. cit.*, p. 85.

[8] Ion Ianoşi, *Moralităţi. Idei inoportune*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1995, p. 217.

[9] Ion Ianoşi, *O istorie a filosofiei româneşti – în relaţiile ei cu literatura*, ed. cit., p. 7.

[10] *Op. cit.*, p. 345.

ÎNȚELEGEREA ESTETICULUI LA ION IANOȘI

Lorena Păvălan

A vorbi despre estetic fie pe cont propriu, fie cu ajutorul unei autorităţi în materie (cazul de faţă) înseamnă a readuce în atenţie – pentru a consolida sau pentru a revizui – însăşi fundamentele disciplinei numite atât de uimitor pentru Valery *Estetică*, încât denumirea însăşi îl determina să aleagă între a şti „ce este frumosul ?" şi „ce înseamnă a simţi ?", altfel spus între estetica privită ca „Ştiinţă a frumosului" şi estetica privită ca „Ştiinţă a senzaţiilor" – pe aceasta din urmă.

Perspectiva este într-adevăr incitantă, cu condiţia să ţinem cont de faptul elementar că percepţia estetică este mult mai complexă şi infinit diferenţiată spre deosebire de percepţia senzorială obişnuită şi de observaţia actuală a lui Luc Ferry potrivit căruia „estetica redevine expresia unei idei în câmpul sensibilităţii". Dar nu e mai puţin adevărat că o astfel de opţiune aparent restrictivă (şi consemnată aici în virtutea hazardului pe care îl presupune orice introducere) pentru fidelitatea faţă de numele disciplinei impune precizarea termenilor unui raport, şi

anume între factorul psihologic (a simţi) şi factorul ontologic (elementul sau lucrul) pentru care simţim şi despre care gândim că simţim.

La prima vedere în funcţie de al doilea termen al raportului s-ar putea fixa (destul de reducţionist) limitele discuţiei despre *estetic*, într-un discurs despre obiectul care încorporează o valoare, dacă acesta din urmă (obiectul) la rândul lui nu ar fi scindat între creaţie şi receptare, pentru a fi reunit în ambele componente prin contemplare; dacă experienţa estetică nu ar fi, dincolo de lucruri, contemplare a formelor care nu prin legi îşi dezvăluie esenţa, cât mai ales prin multiplicitatea intuiţiilor pe care le provoacă; dacă esteticianul operând cu aserţiuni valorice bazate pe judecăţi reflexive nu s-ar detaşa de simplul contemplator al artei care efectuează judecăţi de gust; în fine, dacă nu ar fi îndoielnică identificarea *esteticului* cu valoarea estetică, cu obiectul estetic (sau artistic), cu bunul estetic, cu faptul estetic, cu actul estetic, cu fenomenul estetic, cu simţul estetic ş.a.m.d.

La rigoare sinonimia respectivă este aparent imposibilă pentru că fiecare dintre sintagmele de mai sus conţine câte o determinaţie specifică, în timp ce *esteticul* pare a fi conceptul prin excelenţă (vehiculat de intelect...), abstractizat, filtrat teoretic în cel mai înalt grad, sau ideea pură (vehiculată de raţiune), sau supracategoria (căreia îi sunt subordonate Frumosul, Sublimul..., dar şi Urâtul, Grotescul, Kitsch-ul etc). Toate acestea sunt valabile, fireşte, dacă încercăm să descoperim (forţând nota) un sens „tare" al noţiunii, pentru că altfel, „esteticului" i se

asociază în conştiinţa comună pur şi simplu o valoare pozitivă mai mult sau mai puţin artistică: se spune adesea într-un mod pretenţios şi neadecvat „estetic", înţelegându-se de fapt „frumos", „graţios", „elegant", „rafinat", „agreabil" sau de-a dreptul kitsch.

Aspectul extensiv al *esteticului* în calitate de noţiune de cea mai mare generalitate (privind domeniul esteticii) este concurat de aspectul intensiv, de cea mai subtilă specificitate, vizând însăşi natura fenomenelor estetice şi în acelaşi timp gândul propriu artei, esenţa ei subiectivă, conştiinţa reflexivă, schema unui orizont problematic actual în coordonatele lui majore şi interogative: cum poate fi un cuvânt şi gen proxim, şi diferenţă specifică, şi valoare primă şi sens ultim, denotat şi conotat, sferă şi noţiune în acelaşi timp? Cum poate fi recunoscut factorul „ontologic" în *estetic*, dacă estetica presupune o experienţă a suprafeţelor, a exteriorului, a diferenţei stilurilor? Ce notă comună putem desprinde din pluralitate, ce fel de acord al sensibilităţilor putem deduce din această disponibilitate pentru divers, ce fel de date permanente, ce fel de „eternitate", de „acelaşi" putem bănui în acest domeniu al devenirii la care fiecare, artist sau nu, adaugă câte ceva cu propriul gust? Şi apoi datorită cărui fapt o noţiune ne poate menţine în preajma „fiinţei estetice", în zona „metafizică" a artei şi în acelaşi timp ne confruntă cu fenomene mereu vii şi mereu altele, „moderne", „revoluţionare", individuale, aflându-şi în acest „altfel", „original", „unic", „irepetabil", esenţa proprie? Ne mai poate satisface, pe firul unei istorii a subiectivităţii, reprezentarea kantiană a *esteticului* ca

instanţă a medierii între sensibil şi inteligibil, între natură şi libertate? Sau, mergând mai departe, „saltul" din zona esteticului delimitat de simţuri (Şcoala britanică din secolul al XVIII-lea) în zona esteticului ilimitat prin ideea nedeterminată a suprasensibilului din noi, care fundamentează universalitatea ei? Şi de aici, putem fundamenta obiectivitatea pe subiectivitate, transcendenţa pe imanenţă, dacă nu există un criteriu substanţial al frumosului?

Este lesne de observat, dacă intrăm în jocul complicat al antinomiilor care culminează cu aceea a manifestării extraestetice a *esteticului*, cât de dificil este de elaborat un concept privitor la *estetic* fără a-l integra unei perspective mai vaste, „impure". Numai plasându-ne din când în când şi în exterior putem evita antinomiile privitoare la *estetic*, şi cred că acest lucru nu este prea greu de înţeles pentru cei care îl cunosc pe Ion Ianoşi, îi audiază cursurile sau îi citesc cărţile.

Deşi nu acordă o atenţie teoretică specială conceptului de *estetic*, totuşi în orizontul acestuia se plasează subiectele de meditaţie estetică, filosofică, literară sau morală dragi lui Ion Ianoşi, căpătând toate aspectul unor subiecte de „meditaţie pasională" (expresia folosită de Marguerite Yourcenar pentru caracterizarea unor poeme poate fi potrivită unui demers intelectual pe parcursul căruia gândirea şi regândirea se însoţesc, fiindcă scrisul lui Ion Ianoşi este însufleţit, avântat, ca şi expunerea al cărei patos „sublimează" discursul teoretic).

„Esteticul ca valoare îşi ajunge sau nu sieşi? esteticul e determinant sau este ajutător, subordonat, funcţio-

nal?"[1] – se întreabă Ion Ianoşi la un moment dat în **Opţiuni**, iar răspunsul (în măsura în care nu limitează) este de aflat în chiar pasiunea esteticianului de a căuta mereu conexiuni, în convieţuirea dialogal-filosofică a artei cu cultura, în regândirea continuă a însuşi cadrului experienţei artistice. Şi iată cum tentativa de a răspunde la o întrebare este întâmpinată de o alta: reprezintă esteticul pentru Ion Ianoşi cadrul experienţei artistice, sau ceva mai mult (sau poate mai puţin...). Spus altfel, transferând metaforic termeni kantieni, reprezintă esteticul o sinteză între timpul receptării / producerii / contemplaţiei / trăirii / recreării „congenitale" şi „spaţiul" formei artistice?

Capitolul **Valori estetice** din **Schiţă pentru o estetică posibilă** (1975), începe (în manieră clasică am putea spune) cu detalierea distincţiei dintre *estetic* şi *artistic*, distincţie implicită în antinomiile dintre „explozia domeniilor şi formelor *estetice* şi strania înceţoşare sau restrângere a domeniilor şi formelor *artistice*"[2] (s.a.). În virtutea acestei distincţii esteticul devine „altitudinea de la care privirea să îmbrăţişeze întregul orizont problematic al *frumosului contemporan*" s.a.), acea perspectivă necesară care să cuprindă toate variantele şi variaţiile frumuseţii[3].

Opţiunea momentană pentru sinonimia frumuseţii cu esteticul este explicabilă prin nevoia de a se evita „definirea *în cerc* a esteticului prin frumos şi invers", prin avantajul că dezvăluie raportul dintre artă şi estetic (frumos), dintre un nucleu *concentrat* şi *specializat* şi sfera cuprinzătoare în care el se înscrie"[4]. Dar şi prin aceea că permite o înţelegere mai spontană, mai complexă a di-

mensiunii estetice (dincolo de „tratatele academice"), cât şi includerea în domeniul esteticului, alături de artele propriu-zise, a unor „configuraţii evident extraestetice"[5].

Varianta *esteticului* ca sferă ce include artisticul şi în acelaşi timp ca nivel de referinţă al frumosului se păstrează şi în **Estetica** (1978), pentru ca **Nearta-artă** (vol. I, 1982) să încununeze eforturile de definire a acestei noţiuni. Iată o mărturisire care trebuie consemnată pentru sinceritate şi deopotrivă pentru relevanţa ei teoretică: „În prelegerile de estetică pe care le-am ţinut, am constatat ani de-a rândul, cu vădită jenă, o nesiguranţă ce se insinua în primele şi cele mai importante lecţii, menite să determine cu limpezime principala calitate de care avea să se ocupe întregul curs, cea în virtutea căreia îşi dobândise titulatura. «Esteticul» definit ca obiect al «esteticii» echivala însă cu o mişcare în cerc. Acest comod cerc vicios trebuia rupt. Definitoriul trebuia efectiv definit. Cum? După chipul şi asemănarea oricărei definiţii logice: prin genul proxim şi diferenţa specifică. Genul proxim era uşor de găsit, cel puţin în principiu. Pentru frumos el era: valoarea. Cu nespusă dificultate se lăsa, în schimb, descoperită diferenţa specifică a acestei valori în raport cu oricare altă valoare şi faţă de celelalte valori la un loc"[6].

Ca adjectiv, calitate a lucrurilor, ca substantiv, concept dual, „esteticul-frumos" ar rămâne mereu imprecis, rebel, migrator, dacă un înţeles mai profund al formei „grea de propria-i substanţă", mai intens şi mai cuprinzător, paradoxal, nu i-ar media identitatea diferită totuşi de aceea a valorilor structurate în ordinea conţinutului lor (adevărul, binele, utilul, sacrul): „Principala proprietate estetică a im-

plicaţiilor de fond se vădeşte însă în forma dobândită, în explicitarea lor formală şi formată. Estetic este acel ceva devenit acest fel de a fi. Mai bine zis, acel ceva nu este încă estetic prin acest fel (al lui, al lor) de a fi. Acel conţinut fiinţa încă anterior şi exterior valorizării estetice; această formă (a lui, a conţinutului, a conţinuturilor ei) şi-a dobândit prezenţa estetică: o interioritate pe măsura exteriorităţii şi exteriorizării. Pentru forma concretă se remodelează implicaţiile antemergătoare măcar într-o privire abstractă antemergătoare. Conţinutul estetic nu se confundă de aceea cu antecedentele lui, care nu sunt încă estetice. Estetic nu este decât conţinutul formei, adică forma cu tot ceea ce conţine ea"[7]. *Esteticul* se revelează aşadar ca formă aflată la capătul transformărilor creatoare ale conţinutului preexistent, formă autonomă datorită transfigurărilor prin care ceva eteronom este „adus la fiinţare estetică proprie"[8]. Această stare nouă a *esteticului* apare pentru că elementele care au concurat la crearea ei se atrag reciproc: materia este posibilul, forma este realul[9], materia este abstractă forma este concretă[10], forma este, la capăt, suflet (ca şi la Aristotel)[11], este „unitas multiplex" (cf. Vianu)[12], sau totalitate finală; în fapt, frumuseţea este formă vie (cf. Schiller)[13] – formulă emblematică la care Ion Ianoşi ţine foarte mult, ea este materie „ideal-iluminată", interioritate exteriorizată, corporalitate însufleţită[14], iar în libertatea formei de a se configura se poate bănui „frumosul-legiuitor de libertate"[15]. În această lumină *esteticul* ne apare ca act constructiv şi în acelaşi timp ca denumire pentru cadrul intelectual şi sufletesc în care sunt puse de acord datele sensibilităţii noastre – ea însăşi „for-

mând" prin receptare datorită „informaţiei" afective înnăscute şi modelate la rându-i de aceea primită, cu „semnalele" estetice care vin din afară, fiind asimilate naturii noastre şi interiorizate în forma noastră, cadru în care putem avea o percepţie creatoare a *esteticului* ce înseamnă „mai-mult-decât-estetic".

Concluziile unui text prezentat de Ion Ianoşi la al XI-lea *Congres internaţional de estetică* (Nottingham, 1988), text bazat în principal pe **Nearta-artă** sunt importante în acest sens, deci demne de reamintit: „Tot ce merită a fi cunoscut şi recunoscut ca «formă vie» în indestructibila şi netransponibila ei unicitate, *se apropie de opera de artă*(s.a.): câte un produs, câte un om, câte un colţ de natură, prins (şi) în impactul dintre obiect şi subiect (subiectul creator şi/sau subiectul receptor), impact care îşi modelează şi îşi remodelează mereu componentele. E foarte veche, dar şi demnă de reactivare această perspectivă estetică, artistică, poetică (poietică), asupra noastră, a vieţii noastre, a activităţilor şi interrelaţiilor noastre. E o posibilă perspectivă contemporană, care e totodată şi retrospectivă şi prospectivă. Ea conjugă prospeţimea de care suntem mândri cu lărgimea pe care o mai şi uităm. Ea ne suplimentează rigoarea printr-o mai mare libertate – de simţire, de gândire, de acţiune. Ea îmbină calitatea noastră de esteticieni cu apartenenţa noastră la filosofie. Estetica trebuie să se asume în mai mare măsură ca filosofie a culturii, ca axiologie şi ca ontologie"[16].

Este cadrul cultural mai vast (a cărei necesitate este sugerată de la începutul analizei) în care „specificul estetic mai-mult-decât-estetic"[17] poate fi detectat, judecat, apă-

rat..., şi în care *esteticul* ne apare ca o noţiune deschisă, primitoare precizându-se pe măsură ce include în aria sa mult invocatul estetic-extraestetic, primul termen al sintagmei datorându-se unei laturi, de obicei ajutătoare faţă de cealaltă, efectiv „extraestetică"[18] – exemplele cele mai la îndemână în acest sens fiind produsele industriale.

Natura, munca, relaţiile umane sunt după Ion Ianoşi „domeniile extraestetice impregnate totuşi de prezenţa esteticului" cărora le acordă un loc special în **Schiţă pentru o estetică posibilă**. Numitorul comun al acestora nu este altul decât „unicul nucleu" al *esteticului* pentru Ion Ianoşi: „viaţa generică a omului, viaţă diversificată sub forma relaţiilor, activităţilor şi mediilor lui (inclusiv al mediului său natural înconjurător); şi potenţată din punct de vedere estetic de către produsul de artă"[19]. Obiectele care intră în sfera esteticului sunt din acest punct de vedere dintre cele mai diverse: de la corpul omenesc şi exteriorizările sufleteşti, la industrie, urbanistică, natură şi, în fine, privilegiate de Ion Ianoşi, raporturile interumane şi corelatul lor, sărbătoarea. Înţelegerea acestora din urmă cred că dă măsura originalităţii gândirii lui Ion Ianoşi privitoare la estetic. „Relaţiile dintre doi sau mai mulţi oameni sunt iluminate de o idealitate pe care o sesizăm mai anevoie"[20]. Corespondentul artistic al acestora îl reprezintă teatrul, aşa cum sculptura pentru corporalitate, muzica şi versul pentru viaţa sufletească, arhitectura pentru propensiunea productiv-constructivă. „Teatralitatea" necesară frumuseţii relaţiilor dintre oameni se manifestă cel mai bine în obiceiuri, ceremonii, sărbători formând toate acestea un „viu şi vast teritoriu estetic, a cărui

substanţă ideală beneficiază(...) şi de o determinare reală, şi de o realizare *în exterior*, manifestare în cele din urmă comparabilă cu obiectualitatea obiectelor înseşi"[21]. A acelor obiecte, „bunuri" estetice pe care frumuseţea şi arta şi le iau de oriunde „spre a le remodela în bunuri proprii"[22]. Modelarea, în afara actului creator, poate îmbrăca forma pură şi simplă a evaluării şi interpretării estetice a vieţii cotidiene: „Sărbătoarea este matricea trăirilor noastre estetice, în însăşi existenţa noastră cotidiană; când o celebrăm, ne asumăm spontan sau conştient, de fiecare dată, griji şi plăceri regizorale. Orice sărbătoare îşi are sâmburele ei «teatral» ea este interpretată şi reinterpretată de om întru cunoaşterea şi recunoaşterea voluptoasă a stărilor sale de fapt şi de simţire. «Teatrul» îşi amplifică astfel sensul şi rostul, confirmă înţelepciunea presupunerilor poetice străvechi şi mereu actuale despre lumea ca teatru, viaţa ca scenă, omul ca actor"[23].

De asemenea un chip zâmbitor, politeţea, disponibilitatea îndatoritoare, ajutorul dezinteresat, dialogul măsurat, îngăduinţa, iertarea, iubirea de cărţi şi cultivarea stării de sărbătoare aşa, pur şi simplu, fără o ocazie anume sunt, dincolo de expresia unui acut simţ al „barochizării lumii", *estetice*; tot aşa cum estetismul (unul complicat, dezinteresat justiţiar) este raportul care te determină să ţii cu victima[24], să te solidarizezi, romantic (în sens baudelairian, ca mod de a simţi, şi nu ca privire îndreptată spre trecut) în numele egalităţii şi fraternităţii cu cei năpăstuiţi[25], deşi nu eşti de-al lor, deşi respingi organic mitocănia[26].

Cu certitudine Ion Ianoşi nu este pentru esteticul autonom vidat de opţiune etică. Pentru a ridica în plan es-

tetic viaţa, socotind-o un prilej pentru delectare şi trăire estetică, bucurie şi comunicare, pentru a satisface cerinţa autenticităţii, o anumită doză de „impuritate" este necesară, tot aşa cum pentru a realiza esteticul în sublim este necesară renunţarea la plăcerea, destinderea, calmul, seninătatea, echilibrul, măsura – virtuţi clasice pe care le implică simpla contemplare a frumosului, în schimbul unor *vicii* romantice: tulburarea, dizarmonia, dezechilibrul, încordarea, zbuciumul, exagerarea, înlocuirea reţinerii, „austerităţii" cu entuziasmul necenzurat în faţa ideii sau a cărţii căreia îi aduci laudă; asumarea subiectivităţii în locul unei improbabile „obiectivităţi" pe parcursul jocului intelectual cu formula hegeliană a diferenţei dintre „religia frumuseţii şi religia sublimităţii", căutarea stendhaliană a fericirii, dar nu numai în frumuseţe, ci şi în înţelegerea de sine în celălalt (probând totuşi o activă conştiinţă de sine). *Esteticul* înseamnă pentru Ion Ianoşi cadrul reacţiilor frumoase şi morale faţă de omenesc, un *estetic* al profunzimilor şi al adeziunilor, al comunicării vii, deopotrivă emoţionale şi intelectuale. Este bogat şi impropriu acest *estetic*, s-ar putea obiecta, este suprasaturat de încărcături străine, şi obiecţia ar fi întemeiată, dacă nu s-ar fi pornit de la ipoteza înţelegerii dialectice a *esteticului* definit prin contrarii reunite, care îşi conţine totodată propria afirmaţie şi negaţie la Ion Ianoşi.

Modul de gândire, de înţelegere a *esteticului* presupune nu numai un mod de reflectare a experienţei artistice în lumina experienţei teoretice. Finalmente, excedaţi de artificialitatea gândirii reflexive, ne putem asuma riscul afirmaţiei lui Borges, după care *esteticul* este acel „ceva ce

nu este necesar să fie definit" (ca dragostea, ca savoarea unui fruct, marea, câmpia...). Esenţa *esteticului* s-ar afla în frumuseţea faptului estetic (fructul, marea, câmpia, dragostea, limbajul) şi este o „senzaţie fizică": „ori o simţim, ori n-o simţim" *(Poezia sau frumuseţea ca senzaţie fizică).*

În această arie a indefinitului (încă şi mai tentantă decât imprecizia verbului „a simţi"...) putem încadra şi datorită permisivităţii esteticului de care ne asigură Ion Ianoşi, lectura sau amintirea care fac bine, refugiul în timpul mic al unei impresii, acea paralizie a voinţei de a face sau de a valorifica (fie şi în direcţia „dezinteresată" a ideii), superficialitatea, un soi de devotament abstract, (nici moral, nici mistic) faţă de relativ şi iluzoriu, faţă de un loc, un obiect, o fiinţă sau mai multe fiinţe umane pe care propriu-zis nu le cunoaştem, dar care intră în tiparul unei idealităţi făcute din senzaţii, intuiţii, emoţii, sublime neîmpliniri amestecate în ceva unic... *estetic*[27].

NOTE

[1] Ion Ianoşi, *Opţiuni*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 176.

[2] Ion Ianoşi, *Schiţă pentru o estetică posibilă*, Editura Eminescu, 1975, p. 25.

[3] Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. 25.

[4] *Idem*, p. 27.

[5] *Idem*, p. 27.

[6] Ion Ianoşi, *Nearta-artă*, vol. I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, pp. 16-17.

[7] Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. 19.
[8] *Idem*, p. 20.
[9] *Idem*, p. 23.
[10] *Idem*, p. 24.
[11] *Idem*, p. 24.
[12] *Idem*, p. 25.
[13] *Idem*, p. 27.
[14] Ion Ianoşi, *Schiţă pentru o estetică posibilă*, ed. cit., p. 58.
[15] Ion Ianoşi, *Nearta-artă*, vol. I, ed. cit., p. 28.
[16] Ion Ianoşi, *Opţiuni*, ed. cit., pp. 185-186.
[17] Ion Ianoşi, *Nearta-artă*, vol. I, ed. cit., p. 22.
[18] Ion Ianoşi, *Schiţă pentru o estetică posibilă*, ed. cit., p. 28.
[19] Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. 31.
[20] *Idem*, p. 41.
[21] *Idem*, p. 41.
[22] Ion Ianoşi, *Nearta-artă*, vol. I, ed. cit., p. 20.
[23] Ion Ianoşi, *Schiţă pentru o estetică posibilă*, ed. cit., pp. 42-43.
[24] Ion Ianoşi, *Opţiuni*, ed. cit., p. 6.
[25] Ion Ianoşi, *Secolul nostru cel de toate zilele*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980, p. 51.
[26] Ion Ianoşi, *Opţiuni*, ed. cit., p.157.
[27] Această apreciere sintetică reuneşte idei susţinute de Ion Ianoşi în *Schiţă pentru o estetică posibilă* (1975), *Nearta-artă* (1982) şi, evident, *Estetica* (1978).

NOTĂ LA „DESPRE SUBLIM”

Gheorghe Vlăduțescu

Motto: „Începutul? Un început
n-a fost niciodată.”
Ion Ianoşi

1. De multă vreme şi se pare că definitiv, tratatul *Despre sublim* a fost dezlegat de numele lui Longinus. Ca bun platonician din şcoala lui Ammonios cum va fi fost, chiar dacă mai mult filolog decât filosof, (aşa socotindu-l Plotin încă) ori tocmai de aceea, cu entuziasmul care îl apropie de stilul tratatului, sigur de redactare anterioară, Longinus a putut să treacă şi destul de uşor şi timp îndelungat, drept autorul acestuia. Venit dintr-o şcoală cu prestigiu, Longinus avea să ia ceva din acesta, fapt obişnuit, de altminteri, în asemenea situaţii. Atribuirea tratatului venea, tot ce se poate, chiar din celebritatea unui învăţământ care, prin simplă participare, conferea virtuţi în plus. În sine, nici Longinus nu va fi fost prea personal, nici *Despre sublim* nu este operă mare. Nu este exclus, de aceea, ca înconjurat ca de un halo de renumele şcolii

(care îi atrăsese şi pe Origene, pe Plotin), *Despre sublim* să fi venit către noi cum a venit, cu lumina intensă care avea să-l însoţească, dar de împrumut. Aşa stând lucrurile, dacă stau astfel, problema ar trece în spaţiul de interes al filosofiei „operei" şi „receptării", chiar a mentalului, în acela al esteticii-esteticului, parcă impropriu sau în care *Despre sublim* aduce, orice s-ar spune, cu o scriere minoră. Aceasta cel puţin, în limitele unei estetici filosofice. Pentru că, în mai mică măsură *dinspre* filosofie, adică de filosofie a sublimului, tratatul este „de critică literară"[1]. Adevărat că, aceasta, făcută bine, însă cu timpul, mereu mai cu interes doar pentru epocă. Astfel încât, în cele din urmă, tot o problemă de receptare.

2. Mai mult filolog decât filosof, ca de altfel, şi Longinus, autorul tratatului se aplică mai cu seamă poeziei, crezând-o mai în stare de a ridica sufletul „la o anumită înălţime" în zona extaticului, adică Platonizant, da, numai că slab, extazul, în tratat, fiind definit printr-o deosebire (dacă nu opoziţie) faţă „de ceea ce-i convingător şi plăcut" (I). Autorului anonim nu i se prea potriveşte platonismul; de altfel nici nu pare a-l fi urmărit îndeaproape. Nu-i place stilul lui Platon (ca un puhoi fără vuiet; XIII) şi foarte probabil, îl nemulţumeşte punerea sublimului în condiţia iraţionalului: „După cum corăbiile sunt mai primejduite când sunt lăsate în voia lor, fără nici un meşteşug, fără sprijin şi fără greutatea din fund, tot aşa se întâmplă cu sublimul, dacă-i lăsat în voia firii şi a neştiutoarei îndrăzneli a firii. Sublimul adesea are nevoie de îmboldire dar şi de frâu" (II).

Trăind în mediu neoplatonic, poate chiar în manieră neoplatoniciană (extatica lui Ammonios, aceea a lui Plotin), Longinus, era, totuşi, platonizant. Nu însă în modalitate de şcoală, care dintre neoplatonici va fi fost? Neoplatonismul-neoplatonismele, ca în genere, fenomenele similare (aşa zicându-le, neo-logice): neoaristotelismul (ca şi acelea de mai târziu: neoaugustinismul, neothomismul, neokantianismul, neohegelianismul) nu sunt în simplă prelungire şcolară-doctrinaristică. La rigoare nu au nimic din filosofia primară, cât aceasta este o construcţie determinată. Ele sunt reconstrucţii distincte, dar într-un stil, în acela sub al cărui semn stau, ca o altă modalitate, complementară celorlalte, de reinstituire filosofică a minţii noastre.

Fără să fi avut statura lui Plotin, Longinus gândea însă ca acesta, platonizant. Şi mai înainte de toate era un filolog. La Plotin îi plăcea „extraordinar stilul, gândirea atât de densă şi maniera cu adevărat filosofică de a pune problemele" şi îi cerea lui Porphyrios, din *Enneadele* editate de acesta, mai ales tratatele *Despre suflet* şi *Asupra fiinţei* (*Viaţa lui Plotin*, 19).

Autorul tratatului însă aduce cu un aristotelician. Sunt multe asemănări cu *Poetica* Stagiritului, păstrând, totuşi distanţa, semnele de organizare fiind altele, iar valoarea aproape de necomparat, modelul rămânând model şi copia copie. Retor şi gramatician, pe cât pare, anonimul alegea să plaseze sublimul în câmpul corespunzător. Influenţa era aristotelică, posibil că mult mijlocită şi, de aceea folosită foarte liber. Respingerea lui Caecilius, autor şi acesta al unui opuscul despre sublim, este ca

a unui „neoaristotelic la extrem", de fapt a unui spirit mimetic şi, în acest fel, dogmatic[2].

De la Platon la Plotin, în linie platonică-platonizantă, deci estetica frumosului (şi, în prelungire, aceea a sublimului) ţinea de proiecţia metafizică. În tradiţie aristotelică, în schimb, perspectiva asupra artei în genere era paideică, aceasta însemnând că preponderent în ordine cogniţionistă şi psihagogică. Distinct de convingere şi mai presus, copleşind sufletul, sublimul, poate un iraţional, se cuvine însă bine supravegheat raţional. Lăsat „în voia pornirii şi a neştiutoarei îndrăzneli a firii", ce ar mai fi? Paradoxal, deci, cam asemenea corabiei care pentru a pluti îi trebuie o greutate anume, sublimul ar avea nevoie de un canon. Tratatul, astfel, micşora sublimul, academizant (în sens modern). Nu cumva însă, în acest fel, ca estetica dintr-o adnotare a lui Valéry, posibilă o canonică a sublimului, sublimul dispărea, sau oricum cădea din condiţie, ceea ce este acelaşi lucru ?

În contra lui Caecilius, autorul acestui alt tratat despre sublim era, totuşi el însuşi un aristotelician, doar că mai puţin doctrinaristic, ataşamentul său fiind mai curând de metodă. În secolul I când se prezumă a fi scris tratatul, nici neoplatonismul nici neoaristotelismul nu sunt ca fenomene neo-logice prea individualizate. Încă mai stau în preajma (umbra) modelelor, de unde, atâta cât sunt, dau impresia mai degrabă de avataruri, dar, oricum pentru formele deja clasicizate ale filosofiei greceşti, în special pentru platonism şi pentru aristotelism, veacul I este de reaşezare chiar dacă deocamdată, eclectic. Cu avans mare, platonismul cam acoperă aristotelismul. De aici (şi

de acum) despărţirile însă şi iniţiativele de articulare, totuşi, prin subordonare. Eclectismul veacului pregăteşte, de fapt, mari limpeziri ce aveau să vină, cu Plotin, cu Proclos.

Încă din secolul trecut (I, ante) Piso (ca personaj) era pus de Cicero să îndemne la actualizarea lui Platon şi Aristotel, deopotrivă: „Îndreaptă-te spre ei... Căci din scrierile şi preceptele lor poţi deosebi toate cunoştinţele necesare unui om liber: cunoaşterea completă a istoriei, o elocinţă desăvârşită şi elegantă, precum şi o varietate de cunoştinţe atât de mare încât doctrina lor este indispensabilă în orice acţiune mai importantă" (*De finibus*, V, 7). Punându-i alături ca „pedagogi", Cicero, totuşi, îi diferenţiază după cum, unul, Aristotel va fi fost, aşa zicând, cu precădere un ştiinţific, în timp ce Platon, metafizic. Cu timpul, distincţia se radicalizează, ajungându-se, în şcoala lui Proclos ca aristotelismul numai ca logică să fie o propedeutică la filosofie, care era platonică.

Revenind nu este exclus ca, aristotelicieni şi Caecilius şi autorul tratatului *Despre sublim* (atribuit lui Longinus), primul să fi fost în sens doctrinaristic, în timp ce al doilea, metodic. Aceasta ar însemna că scriitorul neştiut al tratatului aristotelic în limitele metodei (ale poieticii, ca ştiinţă), cu aceasta îşi tăia cale către platonism, pentru o reconstrucţie a sublimului cu mijloacele acestuia. Reuşita era parţială, locul de întâlnire a celor două modele este şi de despărţire, dar faptul se cuvine a fi luat în seamă, marcând poate în această ipoteză, începutul celei de a doua istorii a platonismului, ca două feţe ale aceluiaşi întreg.

Aristotelician (postaristotelician) unul alegând dimensiunea doctrinaristică, în genere cea mai slabă, a unei filosofii, aristotelician (foarte posibil, detaşat) şi în acelaşi timp prin deschidere către, un platonician altul, Caecilius şi, zicându-i astfel, Ps. Longinus, în durată mai lungă, participau deci la săvârşirea (desăvârşirea) acestui întreg.

3. Tradus de C.I. Balmuş (1935) şi, astfel, reeditat în 1970 de D.M. Pippidi (*Arte poetice. Antichitatea*), cercetat de Ion Banu din perspectivă filosofică, tratatul este integrat într-o estetică extrem de cuprinzătoare de Ion Ianoşi, autorul unei trilogii de mare relevanţă: **Sublimul în estetică** (1983), **Sublimul în artă** (1984) şi **Sublimul în spiritualtatea românească** (1987). În aceste condiţii, operaţiunea duce la un rezultat pe măsură. Prima, nu cea mai tare, dar necesară este dinspre istorie sau făcută cu mijloacele acesteia. Ea însă este, aşa zicând, de documentare, deşi nu în sine, de altminteri ce au a fi *în sine*: istoria filosofiei, istoria esteticii, istoria literaturii, istoria religiei? Mai apropiate, primele două, poate se aplică faptului istoric pentru a identifica mecanismele care îl trec din această condiţie, primară, în aceea de argument. Altfel, lectura „istorică", cel puţin în istoria filosofiei ca şi în aceea a esteticii, nu prea mai dau seamă de un interes stăruitor. Aici „răsturnarea copernicană" de care vorbea Kant este mai „acasă" la ea decât oriunde. Aşadar, nu „observatorul" se învârteşte în jurul „faptului", ci „faptul" este determinat să primească semnificaţii sau funcţii, semnificaţii şi funcţii, contextual.

În „anatomia" sa faptul, generic vorbind, este desluşit. Revenirea la el, cât şi cum există, nu prea aduce cu stăruinţa necesară ci, mai curând, cu obstinaţia inutilă. Or, încă o dată, lectura istorică, intenţionată ca oricare alta, se fixează în fenomenologia faptului întrucât este deschis. Profesorul Ion Ianoşi are dimensiunea exactă a esteticii sublimului din tratatul lui Ps. Longinus şi de aceea procedează cum procedează, în genere cu „istoria".

Cine crede că istoria este pur şi simplu trecut şi că faptele ei sunt, eventual, doar ca piese într-un muzeu poate să treacă lesne peste (sau pe lângă), în acest caz, tratatul lui Ps. Longinus. O conştiinţă intens prezenteistă pune între sine şi „trecut" prezentul însuşi, ca blocaj. Ca un narcisic pe dos, ignoră „ochiul" de apă al „personajului" mitic. Pentru un prezenteist, întrucât ceea ce este, în instanţa aceasta, este şi valoric, „trecutului" i se „ia" orice relevanţă. Doar, ceea ce *a fost*, pentru că *nu mai este*, nu are cum să aibă valoare.

Ion Ianoşi are percepţia exactă a tratatului *Despre sublim* în existenţa sa istorică. De aceea este şi rezervat faţă de el. Numai că „rezerva" este metodică. Schematizându-l, parcă, dar, de fapt, trecând mai în faţă substructura, aceea care dă seamă de chiar „ontologia" operei, îl proiectează în „evenimentele" succedente ca în oglinzi, mereu măritoare. Astfel încât, cu fiecare alt moment, dimensiunile „sublimului" din tratatul cu autorul necunoscut sporesc. Ştim mai mult şi mai multe despre tratat, îl percepem mai exact pe măsură ce ne depărtăm şi, deci, îl privim indirect, în imaginile succesive, mai lămuritoare.

Având ştiinţa şi arta de a scrie o carte, Ion Ianoşi face ca **Sublimul în estetică** să fie despre Ps. Longinus prin întreaga istorie (ca sistem) de la Platon la contemporanii noştri, ca şi, nemaiinteresând timpul, despre Platon, prin Ps. Longinus, prin Boileau, prin Schiller, prin Schelling. Acesta este avantajul „sistematicianului" care ştie ce este „istoria" şi cum s-o citească, admiţându-se şi ca un istoric, dar „nepredispus la o perspectivă unică sau la factologia lipsei de perspectivă"[3].

NOTE

[1] K.E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 112.

[2] Ion Ianoşi, *Sublimul în estetică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 42.

[3] Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. 235.

URMĂ ȘI AURĂ SAU SUBLIMUL ȘI ÎNȚELEPȚIREA ARTEI ABSTRACTE

Mădălina Diaconu

În anii optzeci vedea lumina tiparului la noi o trilogie consacrată sublimului, sub semnătura profesorului Ion Ianoşi şi cuprinzând **Sublimul în estetică** (1983), **Sublimul în artă** (1984) şi **Sublimul în spiritualitatea românească** (1987). Zece ani mai târziu, în **Exerciţiul bibliografic** cu care se deschide volumul de faţă, autorul îşi reafirmă adeziunea la ideile exprimate atunci. Temperament clasic, dar cu „ispite" romantice, după cum singur recunoaşte, având o sensibilitate modernă, neliniştită, atentă la ambiguităţi şi la „dialectica" fenomenelor, dar fără a pierde din vedere marile valori ale culturii din toate timpurile, domnul Ianoşi nu putea să nu fie atras de sublim.

Trebuia ca admiratorul lui Bach, Kant şi Hegel, al Vienei baroce a Mariei Tereza şi al Petersburgului imperial să scrie o lucrare despre **Romanul monumental**. Trebuia ca acest senior al spiritului, de o uimitoare modestie, să fie preocupat de impuritatea domeniului estetic, atât pe plan general, în **Nearta-artă**, cât şi în particular, în cazul

sublimului, pentru că a avea stil – ceea ce profesorul şi în primul rând domnul Ianoşi o dovedeşte cu prisosinţă – este prin excelenţă un spaţiu de joncţiune a esteticului cu eticul şi cu sfera existenţială în genere. Trebuia ca acela care se situează mereu de partea taurului din coride (**Opţiuni**) să fie om „de stânga" şi apărător al marilor valori ale culturii ruse în anii nouăzeci, într-o cultură predominant „de dreapta" şi filooccidentală. În fine, trebuia ca Domnia sa să ne reamintească de sublim atunci când acesta părea să fi devenit o categorie desuetă.

Chiar şi pentru cei lipsiţi de preocupări estetice tema sublimului reprezintă un caz privilegiat de exersare a unei gândiri bazate pe ambivalenţe şi pe jocul mărginirii reciproce a contrariilor. De aceea concluziile la volumul **Sublimul în estetică** ar trebui, poate, intitulate „Exerciţii de gândire dialectică". Termenul însuşi de dialectică pare privit astăzi mai degrabă cu rezervă, uitându-se întreaga tradiţie a idealismului clasic german şi şcoala de teologie dialectică, dimpreună cu ambiguităţile din gândirea lui Heidegger, Merleau-Ponty şi Derrida. Ne-ascundere, chiasm, *φαρμακον* – toate sunt concepte prin excelenţă ambivalente, spaţiu de joc al contrariilor, în absenţa, totuşi, a *sintezei* dialectice. La fel de echivoc este sublimul şi poate tocmai de aceea, după reculul ce a urmat în teoretizarea sa în prima jumătate a secolului nostru, după excesele de gesticulaţie patetică şi de grandilocvenţă romantică şi neoromantică, sublimul a început să fie reabilitat în ultimele decenii (W. Weischedel), de data aceasta în legătură cu experimentele artistice contempo-

rane şi mai ales cu arta abstractă (J. F. Lyotard). Încă din teoriile tradiţionale, de secol al XVIII-lea, sublimul era considerat locul unei tensiuni nerezolvate, în care plăcerea era asociată cu înfricoşătorul, înfrângerea naturii sensibile din noi cu celebrarea naturii raţionale (Burke, Kant, Schiller). Concluziile la **Sublimul în estetică** multiplică aceste „contradicţii", pornind chiar de la etimologia termenului (*sub-limen* ca prag de sus) şi descrie fenomenul drept limita superioară a sensibilului, care deschide, ca atare, esteticul spre domeniile suprasensibile ale eticului, ale metafizicului şi religiosului. Sublimul este expresia legăturii dintre relativ şi absolut, locul de întâlnire dintre emoţiile cele mai intense şi raţionalitatea cea mai eterată, având un orizont subiectiv-obiectiv propriu ontologiei axiologice. Autorul avertizează că „sublimul scapă din strânsoarea oricărei determinări univoce"[1] – el este puntea îngustă de pe care se poate aluneca în ridicol sau trambulina ascensiunii către sacru, pendulând între frumos şi bine şi împăcând sensibilul şi raţionalul.

„Sublimul este de aceea nimerit pentru o anumită artă care s-a maturizat şi înţelepţit, care a cunoscut gustul înfrângerilor şi insuficienţelor nu întru irosirea, ci întru regăsirea ei. /.../ Sublimul se potriveşte tocmai unei arte care să nu mai fie pură artă, unei filosofiii care să nu mai fie pură filosofie – ci poate tocmai artă..."[2] – scria profesorul Ianoşi în 1983. Ulterior el va înregistra în **Sublimul în artă** semnele renaşterii acestuia în arta secolului al XX-lea, în strânsă legătură şi cu maladiile care au bântuit istoria contemporană. În acelaşi timp, fostul fenomenolog

Lyotard îşi proba aderenţa la valul postmodernist de revenire la tradiţie prin comentariul foarte avizat la *Analitica sublimului* a lui Kant şi prin studiile despre sublim şi avangarda plastică. Picturile şi sculpturile din anii cincizeci ai artistului abstract american Barnett Newman sunt, după Lyotard, expresie a sublimului, asociat atât cu ideea de ocurenţă, cu conceptul heideggerian de *Ereignis* şi cu lévinasianul *il y a,* cât şi cu idei veterotestamentare cu privire la Geneză şi la reprezentarea nonreprezentabilului. Contradicţiile nu mai iau naştere aici între subiectiv şi obiectiv, sensibil şi nonsensibil (perechi conceptuale ataşate gândirii „metafizice"), ci între prezenţă şi absenţă, între inexprimabil şi reprezentare. Operele lui Newman devin „îngeri", în sensul că – spre deosebire de arta figurativă, unde receptorul caută în spatele significantului un mesaj transmis de autor –, tabloul lui Newman „nu anunţă nimic, ci este însuşi mesajul"[3]. Arta nu mai reprezintă, ci lasă „obiectul" să acceadă la prezenţă, tabloul nu mai povesteşte, ci exclamă: „Iată-mă!"; singurul sens al tabloului este de *a fi*, aşadar de a fi prin el însuşi un eveniment vizual. Opera plastică devine loc al ocurenţei fiinţei care se oferă, iar privitorul este mai puţin cel ce decodifică un presupus mesaj, cât „urechea atentă la sunetul care străbate tăcerea"[4]. Autorul dispare, ducând la desfiinţarea triunghiului estetic artist-operă-receptor şi la înlocuirea sa printr-o relaţie dialogică, de coapartenenţă între vocea operei „angelice" şi privitorul-ascultător. O astfel de relaţie este după Lyotard mai apropiată de cea etică decât de orice estetică sau poetică. „Subiectul" operei este, aşadar,

în locul unei teme (*quid*) un eveniment, un *quod*, faptul *că* se întâmplă ceva, *că* asistăm la o apariţie sau la un început (celebra instituire, *Stiften*, atribuită de Heidegger poeziei). Raportarea lui Lyotard la interpretările clasice, preromantice ale sublimului este astfel ambivalentă. Pe de o parte, el reabilitează – nemărturisit împotriva lui Hartmann – ideea plăcerii negative şi indirecte în cazul sublimului; ea devine rezultatul unei „negări a negaţiei", în sensul că sublimul apare în urma suspendării ameninţării că nu se va mai întâmpla nimic, asemenea mâinii lui Avraam, ridicate asupra lui Isaac şi oprite în ultima clipă de la săvârşirea sacrificiului: „Este sublim faptul că acum şi aici există acest tablou mai degrabă decât nimic", afirmă Lyotard[5]. Pe de altă parte, în dezacord cu lucrările clasice de tipologia artelor şi în consonanţă cu apropierea artelor plastice de muzică în arta de avangardă, el introduce timpul în artele „statice". Deja Heidegger enunţa sibilinic în poeme din anii '60 – '70 depăşirea diferenţei ontologice în arta lui Braque şi a lui Cézanne, ca transformare miraculoasă a diversităţii realului (*Mannigfaltiges*) şi a pliului ontologic dintre fiinţă şi fiinţare (*Zwiefalt*) într-o simplitate unică şi enigmatică (*Einfalt*)[6]. Ulterior vor apărea tot mai mulţi teoreticieni adepţi ai ideii introducerii temporalităţii în artele considerate în mod tradiţional statice.

Admiţând asocierea făcută de Lyotard între teoria sublimului şi arta abstractă (şi ea ni se pare evidentă începând deja cu rayonismul, trecând prin Malevici şi Brâncuşi şi până la Chillida), este firesc să ne întrebăm care este miza acestei redescoperiri teoretice a sublimului? Dat fiind

faptul că teoria modernă a sublimului are drept presupoziţie tacită o anumită ontologie dualistă şi o antropologie şi psihologie bazate pe separarea facultăţilor umane (raţiune-instinct, natură raţională-natură sensibilă, instinct de conservare-sentiment social etc.), mai poate fi oare acceptată astăzi fără modificări o asemenea teorie? Şi mai are sens să salvăm sublimul, în condiţiile în care lucrările de estetică nu mai vorbesc în genere despre categorii estetice? Dar poate că tocmai heteronomia sublimului este aptă să favorizeze adaptarea teoriei estetice conservatoare, care se încăpăţânează să susţină teza fenomenologică a purităţii „conştiinţei estetice" în faţa unui „obiect estetic" la fel de pur, la realitatea artistică actuală, atât de deschisă către celelalte domenii şi în primul rând spre sfera etic-existenţială. Avantajele păstrării ideii de sublim nu rezidă însă atât în considerarea sa în continuare drept o categorie estetică ori drept calificativ valoric suprem, cât mai degrabă în folosirea lui drept un „câmp de trageri", un loc de exersare exemplară a gândirii potrivite domeniului estetic. Sublimul contribuie, *cel puţin în artele plastice*, la: 1. introducerea noţiunii de timp, şi anume la un nivel mai profund decât cel al uzurii fizice ori al istoriei interpretării; 2. configurarea unei estetici aporetice, dinamice, bazate pe caracterul paradoxal al domeniului estetic; 3. evidenţierea primordialităţii negativităţii şi a vidului activ, formator în artă; 4. relevarea dispoziţiilor fundamentale ale alterităţii şi, legată de aceasta, înlocuirea logicii nominativului (prezentă încă în estetica fenomenologică) printr-o logică a cazurilor secundare şi 5. (re)descoperirea funcţiei per-

formative a artei. Toate aceste trăsături, ce urmează a fi discutate pe rând, pot fi sintetizate în pendularea esteticului între fiinţarea ca urmă şi fiinţarea ca aură.

În ce priveşte temporalitatea în artele plastice, precizăm că ea nu se reduce la cele două ipostaze ale timpului „consumator”, văzut fie ca timp ce alterează suportul fizic al operei (de la lat. *consumere* – a folosi, a cheltui, a consuma, a prăpădi), fie ca timp ce împlineşte opera în cadrul unor interpretări succesive (*consummare*, ca încheiere sau însumare, ca împlinire şi desăvârşire). Ambele forme ale timpului sunt poate secundare, derivate dintr-o temporalitate originară, iar aceasta ar consta din acel proces de *réalisation* care-l obseda pe Cézanne în ultimii săi ani şi care a fost interpretat de Rilke drept *Dingwerdung* sau ca proces de naştere a lucrurilor dintr-un sistem coloristic şi din aşa-numitele „senzaţii colorante”. Ca trecere de fapt de la abstract la concret, „realizarea” preschimbă opera de artă dintr-un *ergon* sau produs al unei deveniri într-un infinitiv lung, într-o lucrare. Opera este *Werk* ca *Wirken*, este însăşi acţiunea de „depăşire” a diferenţei ontologice, pe care, după Heidegger nici chiar gândirea n-o poate săvârşi. Pe altă filieră conceptuală se reafirmă astfel aprecierile lui Lyotard despre sublim în arta lui Newman: opera de artă este *physis*, înţeleasă ca putere interioară de a creşte, ori *makon*, locul din expresia „a avea loc” sau „a se întâmpla”, „a surveni”. Datorită dinamismului său, legat de apariţia sensibilă a nonreprezentabilului, sublimul trimite la opera de artă ca „loc” al simbiozei spaţiului şi a timpului. În cazul operei plastice, spaţiul

şi timpul nu sunt încă desprinse din intricaţia lor şi acest lucru apare cel mai evident în arta abstractă, acolo unde acest joc al coapartenenţei reciproce spaţio-temporale nu este încă alterat de variantele mai complexe ale spaţio-temporalităţii naturale, istorice ori culturale, implicate în formele figurative. În opera văzută drept pură ocurenţă, timpul este instituire sau deschidere a locului, iar spaţiul, ca loc, o stranie condensare a timpului.

Geneza operei apare, de aceea, ca un fel de drum în jos, în care spaţiul însuşi se solidifică în materie: unul din aforismele sculptorului abstract Eduardo Chillida descrie chiar materialul drept „un spaţiu mai lent", astfel încât opera devine o trecere de la vidul spaţial la plinătatea formei: „La fel cum volumul sonor în muzică umple liniştea cu o vibraţie tensionată, nici volumul din sculptură n-ar fi posibil în absenţa vidului spaţial. În el vibraţia formei se extinde dincolo de graniţele ei şi ambele, spaţiu şi volum, dau naştere laolaltă, din structurile posibile ale formei, întruchipării sale definitive. Ritmul este determinat de formă, se înnoieşte o dată cu aceasta, dar sălăşluieşte, de asemenea, în interval – aş spune că mai ales în interval, în intervalul modulaţiilor şi al variaţiilor sale"[7]. În mod semnificativ, afirmaţiile sale despre raportul dintre vid şi formă consună cu consideraţiile heideggeriene de la sfârşitul conferinţei despre *Artă şi spaţiu*, care sunt influenţate de intuiţiile lui Chillida. De la *Serpentina* lui Matisse, trecând prin *Femeile* lui Archipenko, torsurile lui Laurens, *Figurile culcate* ale lui Moore, sculpturile cinetice ale lui Calder, construcţiile lui Gabo şi ale lui Max Bill

şi până la *Locul întâlnirilor, Pieptenii vântului, În jurul vidului* ori construcţiile în alabastru ale lui Chillida, în fine până la acea monumentală operă sculpturală care este Biserica Sfintei Treimi a lui Wotruba, sculptura modernă se opune tradiţiei artistice europene a privilegierii plinului şi a formei compacte faţă de vid şi faţă de spaţiu ca atare. Până târziu, spaţiul apare mereu în arta occidentală drept cadrul în care este plasat obiectul sculptural sau cel mult drept volum al formei materiale, având, prin urmare, pasivitatea recipientului. Vidul nu ar fi altceva decât negativitatea *derivată* din pozitivitate, nimicul conceput privativ; el nelinişteşte şi displace europeanului, îl nemulţumeşte şi îi creează o stare de disconfort. Sculptura trebuie să fie asemenea fiinţei pline, compacte, sferice parmenidiene; o fiinţă poroasă este tot ce poate fi mai angoasant. Dar tocmai de aceea aici este locul de unde poate ţâşni sublimul. O identificare a importanţei deţinute de conceptele de vid, pauză ori interval în artele plastice contemporane, atât în sculptură, cât şi în pictură (prin serialism, artă meditativă etc.) ar putea oferi un interesant punct de joncţiune între Occident şi Orient, între teoria europeană, metafizică a sublimului şi, de pildă, budismul Zen. (De altfel nu puţini sunt artiştii abstracţi care se revendică de la tradiţii spiritual-religioase orientale.) Negativitatea devine condiţie de posibilitate a pozitivităţii, plinul se sprijină în mod paradoxal pe gol, forma materială este periferia unei geografii „neoplatonice", emanatiste. Plinul nu e altceva decât dilatarea sâmburelui vid, care prin îngreuiere devine materie; golul nu mai este

rezultatul vidării volumului plin, ci, dimpotrivă, forma este o iradiere a vidului, liniştirea tensiunii într-o configuraţie. Altfel spus, opera de artă devine urmă şi încifrare a unei tensiuni ajunse la apariţie.

Urma, concept uzitat în filosofiile aflate la limita fenomenologiei (Lévinas) şi în cele postfenomenologice (Derrida, postmodernismul lui Mark Taylor ş.a.), este vestigiu al unui trecut absolut, al anacronismului însuşi; de altfel, motivul urmei a fost introdus conceptual ca replică la primatul fenomenologic al prezentului. Pe de altă parte, aura este sinonimă cu faptul iradierii şi, de aceea corespunde încă arsenalului terminologic al fenomenologiei (nu întâmplător ea apare, chiar dacă doar implicit, la Dufrenne). Văzută prin prisma teoriei sublimului, opera de artă este însă deopotrivă aură (ca apariţie) şi urmă (ca loc al apariţiei). Nu avem prin aceasta pretenţia originalităţii – despre operă ca apariţie a ideii ori ca străbatere a straturilor, de la cele ideale până la cele fenomenale, s-a vorbit în tratate celebre de estetică, de la Hegel şi până la Hartmann. Ne interesează mai degrabă aici faptul că ideea de sublim este paradigmatică pentru această simultaneitate paradoxală a urmei şi a aurei. În termenii filosofiei moderne, sublimul reprezintă pragul dintre sensibil şi suprasensibil, loc deopotrivă al comunicării şi al separării, al epifaniei „suprasensibilului" şi al preluării ascensionale a „sensibilului" în „suprasensibil". Preferăm să înlocuim modelul vertical al sublimului, tipic gândirii metafizice, printr-unul circular, în care opera de artă este în acelaşi timp centrul (vidul activ) şi circumferinţa (forma mate-

rială). „Sensibilul" şi „nonsensibilul" sunt înlocuite de prezenţă şi de absenţă, respectiv de prezenţa-absenţă a aurei şi de absenţa-prezenţă a urmei. Pe de o parte, aura luminează şi dezvăluie, dar – ca şi în cazurile concrete – orbeşte tocmai prin strălucirea apariţiei sale şi, ca atare, ascunde. Pe de altă parte, urma este o prezenţă reică în care se certifică o Prezenţă de domeniul trecutului, al unui trecut ce nu poate fi nicicând actualizat pe deplin. Corelarea tradiţională a sublimului cu domeniul religiosului ne readuce în amintire echivocitatea termenului de epifanie; el este semn al prezenţei şi al apropierii, al fenomenului în sensul său originar, dar – ca *epi*fenomen – păstrează o distanţă iremediabilă faţă de centru.

Acest joc paradoxal al apropierii şi al depărtării, al prezenţei şi al absenţei, caracteristic în cel mai înalt grad sublimului, ne sugerează că gândirea sublimului ne poate introduce în estetica aporetică, văzută ca teorie a paradoxiilor proprii domeniului estetic. Aşa cum gândirea în contrarii rămâne îndatorată metafizicii, şi această estetică aporetică ar trebui să fie doar modalitatea prin care o nouă estetică să înceapă să se desprindă de cea modernă, rămânând totuşi cu un picior în ea. Teoria sublimului ne poate ajuta în acest sens prin relevarea sa drept un fenomen antinomic. În acelaşi timp, deşi nu poate fi înţeles în afara presupoziţiilor sale ontologice, gnoseologice şi antropologice, specifice filosofiei moderne a subiectivităţii, sublimul este un cal troian introdus în incinta esteticii moderne, din cel puţin două motive: mai întâi, el se opune tendinţei de autonomizare a valorilor şi a dome-

niilor culturale corespunzătoare acestora, prin deschiderile sale către „neartă"; apoi – şi poate în primul rând –, sublimul se asociază cu alteritatea.

În ce priveşte ultimul aspect, este cunoscut faptul că estetica apare ca disciplină distinctă în strânsă legătură cu marile sisteme ale filosofiei moderne, iar aceasta se caracterizează printr-o aşa-numită „logică a nominativului" sau printr-un primat al eului faţă de non-eu, al subiectului faţă de obiect, al identităţii în raport cu alteritatea. Fenomenologia husserliană însăşi, ca prelungire contemporană a idealismului, exprimă o astfel de logică. Dar până şi evoluţia din cadrul curentului fenomenologic, reliefând tendinţa de „defenestrare" a eului, prin descoperirea ideii de lume subiectiv-obiectivă şi chiar prin preschimbarea eului într-un „ostatic" al celuilalt, ilustrează, o dată cu deplasarea accentului de pe probleme cognitive pe aspecte ontologice, o deplasare generală de la logica nominativului către logicile cazurilor oblice. Acestea din urmă desfiinţează relaţia de subordonare a alterităţii faţă de eul garant al identităţii şi afirmă sau coapartenenţa relatelor (Heidegger, sub forma logicii genitiv-dativului), sau reciprocitatea acestora (personalismul dialogic buberian), ori ajung chiar să inverseze relaţia din filosofia modernă, subordonându-l pe eu faţă de Celălalt (Lévinas). Or, teoria sublimului duce la o implozie a filosofiei moderne a identităţii, în măsura în care sublimul – privit fie şi numai sub aspectul efectelor sale „psihologice" – se asociază cu dispoziţiile fundamentale ale alterităţii, cum ar fi: uimirea, mirarea, atracţia, surprinderea, bucuria,

admiraţia, entuziasmul şi fascinaţia. Spaima faţă de alteritate, înţeleasă substantival („străinul") ori modal („cu totul altfel"), se regăseşte în cazul sublimului, de pildă în asocierea sa cu teribilul şi cu tragicul în teoria romantică. Totuşi sublimul supracompensează această angoasă, probabil ancestrală, şi o converteşte într-o experienţă pozitivă a alterităţii, ceea ce face din sublim o categorie prin excelenţă a elevaţiei, şi anume prin alteritate. Din acest punct de vedere, al deschiderii către alteritate, sublimul poate fi recuperat în teoria artei contemporane, care – atunci când nu se lansează în exemplificări ale unor obscure teorii metafizic-religioase despre o alteritate înţeleasă substantival („Celălalt") – de cele mai multe ori celebrează stranietatea lumii cotidiene şi implică, aşadar, în mod evident ideea unei alterităţi modale.

În fine, aminteam că teoria sublimului poate susţine teza despre funcţia performativă a artei. „Există o sfinţenie a trăsăturii în sine", remarcă Lyotard în legătură cu sublimul în arta abstractă; şi tot el recunoştea, ca şi Klee, că „linia are ceva absolut radical şi ontologic"[8]. A trage o linie pe o suprafaţă semnifică, după el, a produce un minimum de sens; aceasta are caracterul sărăcăcios al unei arte povera, dar şi o simplitate aproape mistică şi care trimite la originar. A desena o linie înseamnă a împărţi o foaie de hârtie, a produce o minimă schimbare în lume, a croi un drum unei organizări a lumii. O simplă linie devine astfel apogeu al puterii şi al renunţării, iar indigenţa simplităţii sale aminteşte de ambiguitatea vidului, fiind, ca şi acesta, în acelaşi timp totul (în chip potenţial) şi nimic

(întrucât rămâne încă în spaţiul posibilului). Consideraţii surprinzător de asemănătoare formulează acelaşi Chillida, atunci când scrie: „Într-o linie ai legat lumea, printr-o linie ai împărţit lumea: a desena este un lucru minunat şi înspăimântător"[9]. Dar „minunat şi înspăimântător" este tocmai sublimul! ... Opera de artă devine, deci, în primul rând lucrare, apariţie, instituire, iar decodarea mesajului şi a structurii operei lasă locul unei descoperiri a energeticii şi a traseelor sale. Dacă fiinţei pline îi corespundeau insulele de sens, legate prin punţi de către interpret, fiinţa poroasă se mişcă pe canale. Spaţiul plastic modern nu mai este recipientul pasiv, ci locul formei, „respiraţia ce dilată forma şi o lasă apoi să se comprime din nou" (Chillida). Concomitent, forma plastică se eliberează de greutatea materiei în favoarea vibraţiei muzicale: vidul „pune în mişcare materia care-l cuprinde, îi determină proporţiile, îi scandează şi-i ordonează ritmurile"[10]. Artele plastice, considerate până acum în mai mică măsură apte să releve sublimul, şi atunci folosindu-se mai ales de monumentalitate şi de clarobscur, se apropie astăzi de sublim prin medierea muzicii şi, implicit, a temporalităţii. Profesorul Ianoşi avea dreptate să evidenţieze persistenţa sublimului în sculptura şi în pictura contemporană: au dispărut numai amploarea şi patetismul lipsite de măsură ale „sensibilităţii" romantice, însă sublimul, ca loc al pragului, nu poate dispărea, pentru că defineşte însăşi condiţia de a fi a esteticului.

În jocul relaţiei reciproce dintre artă şi filosofie, noile forme de sublim în artă, impersonalizate şi sobre,

lipsite de raportarea ostentativă la public şi eliminând măsura umană a tuturor lucrurilor, trebuie corelate cu un nou tip de gândire, care să renunţe la aroganţa gânditorului de profesie, a „spiritului cugetător", în favoarea disponibilităţii ascultării şi a Celeilalte părţi. Rămâne de văzut în ce fel teoria sublimului poate servi nu numai esteticii aporetice, şi anume ca un caz privilegiat de exersare a unei gândiri relaţionale, ci şi în continuare, în adaptarea teoriei estetice la practicile artistice actuale. Şi poate că prima lecţie pe care ne-o oferă tema sublimului, mai ales astăzi, este de a salva estetica sacrificând pretinsa puritate şi autonomie a esteticului. Iar din acest punct de vedere preocupările de o viaţă ale profesorului Ianoşi de a asocia arta, „moralităţile", filosofia şi religia sunt mai mult decât instructive. Trebuie să ne mai întrebăm totuşi şi dacă stabilirea de relaţii „pe orizontală", în spiritul interdisciplinarităţii, nu este posibilă cumva datorită unei relaţii „pe verticală", ceea ce ar muta centrul de interes de pe interacţiuni şi condiţionări în interiorul *diversităţii*, pe diferenţieri în condiţiile *identităţii*. De asemenea, ne tentează „sublimarea" şi, implicit, neutralizarea temporalităţii istorice în artă într-o temporalitate a „realizării", după formula lui Cézanne. Poate că însăşi accentuarea funcţiei performative a artei ne obligă la aceste modificări: contează în primul rând *orientarea* şi doar apoi forma de manifestare a acesteia în acte culturale distincte, de genul creaţiei artistice, al religiozităţii ori al construcţiei teoretice. În mod paradoxal, o astfel retragere a operei în spatele atitudinii autorului (în sensul că nu mai

contează atât *opera*, cât *gestul* creator, şi mai puţin gestul cultural, cât *orientarea* care l-a generat) nu ar trebui să ducă la o explozie de „gesticulaţie genialoidă", care îi repugnă domnului Ianoşi, ci, dimpotrivă, la o creaţie de valoare. Sublimul ne poate învăţa atât de dificilul acord dintre faptul de viaţă şi faptul de cultură, sfărâmat de obicei între sfinţenia sterilă şi performanţa livrescă.

NOTE

[1] Ion Ianoşi, *Sublimul în estetică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 229.

[2] *Ibidem*, p. 250.

[3] Jean François Lyotard, *L' inhumain. Causeries sur le temps*, Ed. Galilée, Paris, 1988, p. 90.

[4] *Ibidem*, p. 94.

[5] *Ibidem*, p. 105.

[6] Martin Heidegger, *Denkerfahrungen* (1910-1976), Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, 1983, pp.115 şi 163.

[7] *Eduardo Chillida*. Neuer Berliner Kunstverein, 1991.

[8] Jean François Lyotard, *Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit*, în: J.F. Lyotard, N.J. Derrida, F. Burckhardt, G. Daghini, B. Blistène, Th. Chapus u. dem Team des CCI – *Immaterialität und Postmoderne,* Merve Verlag, Berlin, 1985, p. 67.

[9] Chillida, *op.cit.*

[10] *Ibidem.*

UN SECOL AL ESTETICII ȘI DIHOTOMIA FRUMOS-SUBLIM

Diana Stanciu

În trilogia dedicată categoriei sublimului de către Profesorul Ion Ianoşi, în mod firesc, secolului al XVIII-lea – atât în plan universal cât şi autohton – îi sunt rezervate analize pe cât de vaste, pe atât de adâncite. Un loc deloc neglijabil ocupă paginile explicite referitoare la estetica britanică a acelui timp. În cele ce urmează – mărturisind cu recunoştinţă că aceste cărţi şi cursurile ţinute de Profesor mi-au trezit interesul pentru acest moment din constituirea esteticii ca disciplină teoretică – mă voi strădui să spun ceva semnificativ despre acest subiect.

În Anglia secolului al XVIII-lea nu se folosea termenul de estetică, dar se scria constant despre artă, despre creaţia artistică sau formele receptării ei. Termenii recurenţi în lucrările teoretice ale vremii sunt „geniu", „imaginaţie poetică" şi „gust", ei denumind concepte noi sau cu o interpretare nouă şi o mare influenţă de curând câştigată. Categoriile estetice sunt reconsiderate şi sublimul urcă în demnitate alături de frumos, dacă nu

chiar mai sus, în primele faze ale afirmării romantismului, cel puţin. Astfel, lucrarea din 1757 a lui Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (O cercetare filosofică asupra originii ideilor noastre de sublim şi frumos), nu apare pe un teren arid. Burke este cel care sintetizează ideile deja circulând în epocă şi scrie un tratat serios despre frumos şi sublim, categorii de egală importanţă pentru creaţia artistică. Arta pe care el o teoretizează este una a emoţiilor şi a pasiunilor individuale, mai mult sublimă decât frumoasă. Burke modifică, de fapt, însuşi conceptul de frumos, care nu se mai defineşte prin armonie, unitate, simetrie, ca în esteticile clasicizante. Acum frumosul numeşte acele însuşiri care trezesc afecţiunea şi este un succedaneu al dimensiunilor mici, a ceea ce este delicat şi fragil, opus sublimului caracterizat de forţă, amploare, măreţie. Frumosul nu mai depinde acum de raţiune şi de reguli, calităţile lucrurilor sunt descoperite prin instinct. Ilustrativ, sunt preluate comparaţii din scrierile lui Hume: frumosul produce o intensitate a dragostei aşa cum gheaţa provoacă ideile de cald şi rece. Sublimul e generat de instinctul de apărare al omului ameninţat de primejdii sau durere, în timp ce frumosul este rezultatul „simţului social înnăscut"[1] al omului, dorinţa de a-i avea în preajmă pe cei dragi sau obiecte la care ţinem. Frumosul este mai degrabă privit sentimental, ca drăgălăşenie, legat, poate, de idealul de frumuseţe feminină al epocii.

Categoriile estetice nu acţionează doar datorită calităţilor din lucruri, ci şi datorită emoţiilor, sentimente-

lor noastre de înţelegere sau compasiune, de ambiţie sau de tendinţa de a imita. Compasiunea explică participarea noastră afectivă la acţiunea unei tragedii, este un fel de substituire, dar şi autoconservare. Realitatea produce durere, reprezentarea ei produce încântare („delight" – termen ce desemnează plăcerea autentică, nu simpla mulţumire – „pleasure"). Burke menţionează totuşi poziţia lui diferită de a lui Hume, care scrie, tot în 1757, un eseu *Despre tragedie*, unde încântarea noastră se consideră a fi generată de faptul că „nenorocirile de pe scenă nu ne ating". De multe ori, tocmai starea noastră interioară potenţează receptarea, susţine Burke. Instinctul (sau plăcerea) imitaţiei stă la baza plăcerii contemplative, în faţa picturii, sculpturii sau poeziei. Prin imitaţie învăţăm mai mult decât prin precepte şi reguli. Ambiţia, plăcerea de se pune în evidenţă, izvorâtă din sublim, este încercarea cuiva de a se înălţa în propriii săi ochi, în împrejurări teribile. Pasiunea stârnită de sublim este semnalată mai întâi de uimirea în faţa măreţiei sau de spaimă. Efectele interioare sunt admiraţia, reverenţa, respectul. Mintea este absorbită de efectul său, nu mai poate raţiona. Pentru a putea exprima sublimul nu se folosesc idei, concepte clare, ci mai degrabă unele obscure, care afectează imaginaţia. Marea claritate este „duşmanul tuturor tipurilor de entuziasm"[2], nu impresionează afectele. A spune o idee clară înseamnă a spune o idee măruntă; dacă îi percepem limitele, ea nu mai este un „demers spre infinit"[3]. Forţa nemărginită, violenţa, durerea, spaima sacră, privaţiunile şi abundenţa, somptuozitatea, lumina în exces sau

bezna produc impresii puternice minţii umane, creând sentimentul sublimităţii, care se referă la ansamblul simţurilor, cea mai puternică emoţie fiind aici neliniştea, care nu ţine de nici o plăcere izvorâtă dintr-o cauză anume. Starea generală de frumos este la polul opus – este mulţumirea spiritului în contemplaţie, generată de însuşiri ale obiectelor, care le fac capabile de a stârni iubirea. Nefiind determinat de măsurători, calcul sau proporţii, frumosul nu are nevoie de ajutorul gândirii noastre. Nici utilitatea nu este măsura frumosului, cele două sunt independente, nu sunt influenţate una de alta. Operele de artă au o sferă proprie, în care se manifestă deplin efectele lor, iar acestea preced orice judecată a utilităţii practice. Perfecţiunea însăşi încetează de a mai fi cauza frumosului, ea nefiind adevăratul obiect al iubirii. Nu prin voinţă se deşteaptă sentimentele, deci nici ea nu e cauza frumosului sau a sublimului. Marile virtuţi ale spiritului (curajul, dreptatea, înţelepciunea) ne trezesc veneraţia, pentru că sunt sublime, în timp ce virtuţile minore (mila, bunătatea, mărinimia) ne fac să le îndrăgim, pentru că sunt frumoase.

În concluzie, cauza frumosului nu e o creaţie a raţiunii noastre sau utilitatea obiectului respectiv. Cauza frumosului o reprezintă calităţile lucrului respectiv, care acţionează în mod mecanic asupra spiritului omenesc, prin intermediul simţurilor. La fel, cauza sublimului stă tot în calităţile lucrurilor, doar că el se întemeiază pe „durere", în timp ce frumosul se întemeiază pe „plăcere".

În ciuda acestei ordini mecanice, dihotomice, cu „serii şi clase exact orânduite"[4], ideile teoretice ale lui

Burke par să fi fost destul de influente în epocă, în contextul general al „începutului modernităţii care îl descoperă pe Longin"[5]. Categoria de sublim va fi foarte importantă pentru poeţii romantici, chiar dacă aceştia o vor prelua ca pe ceva normal, ce nu mai necesită nici un fel de teoretizări, lucrurile fiind deja limpezite. Tot datorită lor frumosul va redeveni foarte important – de data aceasta eliberat de canoanele clasiciste şi repus în dreptul său de categorie principală: la Wordsworth (foarte mult influenţat de teoria platoniciană a frumuseţii ideale şi de aceea a reamintirii), la Keats, care consideră frumuseţea principala sursă a imaginaţiei poetice (dar e vorba aici de frumuseţea teoretizată de empirişti – la nivel senzorial şi emoţional) sau chiar la Shelley, cu acel concept de „intelectual beauty" – frumuseţe abstractă, „intelectuală". Categoria de sublim fusese abordată anterior şi de către John Dennis (1657-1724), în lucrarea *Miscellanies in verse and Prose*, unde descrie o traversare a Alpilor, sub influenţa deja amintitului tratat al lui Longinus despre sublimul în natură şi în artă, când se referă la efectul covârşitor al acestuia asupra receptorului. În artă, sublimul presupune grandoarea ideilor, capacitatea de a avea emoţii puternice, o minte nobilă şi o inimă plină de pasiune, precum şi anumite procedee retorice, la nivel formal. În *Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701), Dennis încearcă, deşi ridiculizat de Alexander Pope, chiar o teorie estetică bazată pe emoţie, arta fiind considerată expresie a pasiunilor. Shaftesbury însuşi recunoaşte, în *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (publi-

cată în 1711 şi revizuită în 1714) importanţa categoriei de sublim, legat de un puternic sentiment al naturii şi de conceptul „stilului elevat", care înseamnă nu numai „gânduri înalte", ci şi „pasiuni puternice". Natura, creată de Dumnezeu, „cel mai mare artist", ne invită s-o privim cu ochii larg deschişi, încântaţi de aspectele sălbatice şi înfricoşătoare: stânci masive, abisuri, torente, spaţiul interstelar infinit. Mărimea obiectelor aflate în relaţie cu mintea umană, vastitatea naturii ne amintesc de infinitul care a creat-o. Astfel, experienţa religioasă devine experienţa estetică a sublimului, categoria de sublim rămânând totuşi subalternă celei de frumos, nefiind măcar în contradicţie cu acesta.

Cum se structurează însă aceste idei, sintetizate, după cum am spus, de Burke, în mare parte, şi de unde vin ele? Se acceptă, în general, ideea că filosofia secolului al XVIII-lea e dominată de cartezianism şi empirism, iar arta presupune o trecere dinspre clasicism spre romantism. Se pare că tocmai afirmarea filosofiei empiriste e una dintre premisele marii creaţii romantice, în timp ce filosofia lui Descartes ar putea fi asociată punctului de vedere clasicizant.

În acelaşi timp, însă, în fapt Descartes nu a avut o teorie estetică proprie, nici nu s-a referit în mod special, în scrierile sale, la artă sau frumos (*Compedium Musicae* – 1618 – este singura lucrare cu această temă), dar raţionalismul cartezian a avut o mare influenţă în gândirea estetică a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, ca şi în alte ramuri ale filosofiei vremii. Prin idealul său de ordine şi măsură,

de armonie, aidoma celei muzicale şi chiar prin încercarea de a afla acea „mathesis universalis”, de sorginte matematică, Descartes e considerat un precursor al neoclasicismului francez, răspândit apoi în întreaga Europă.

Oricum cea mai fidelă expresie a cartezianismului în poetică este probabil *Arta poetică* (1674) a lui Nicolas Boileau-Despreaux – prin idealul raţiunii, al bunului simţ şi al inteligibilităţii, dar şi al studiului naturii în ceea ce are ea universal, dincolo de particular, a realităţii de „dincolo de aparenţă”. Astfel natura şi raţiunea devin aliate aşa cum substanţa, ca suport al activităţii divine, se împărţea la Descartes în substanţă întinsă (corporală) şi substanţă cugetătoare, cea din urmă, *natura naturans*, pătrunzând în cealaltă, *natura naturata*, şi spiritualizând-o. Acelaşi efect îl are această materie poetică şi asupra corpului uman, din ea provenind ideile înnăscute ale intelectului, cele care fac accesibilă ordinea apriorică universală.

Canonul neoclasic devenise influent în Anglia încă din perioada Restauraţiei, sub influenţa clasicismului francez. Disciplina formală, regularitatea, corectitudinea sau funcţia didactică a artei şi convenţiile impuse fiecărui gen erau încercări de a disciplina iregularitatea, lipsa de meşteşug şi de erudiţie, libertatea excesivă din arta Renaşterii engleze, de a conferi oarecare stabilitate limbii, din punct de vedere fonetic şi grafic, de a opri folosirea excesivă a arhaismelor şi neologismelor. Inspiraţia spontană a creatorilor trebuia dublată de cunoaşterea regulilor de compoziţie; ordinea, proporţia, simetria în artă erau ca o oglindă a organizării raţionale, cu sens a universului.

Curtea devenea un arbitru al gustului, cu toată artificialitatea şi pompa moravurilor şi limbajului său, iar principiile artistice erau adaptări pornind de la Aristotel şi Horaţiu, privitoare la natura şi funcţiile artei. Neoclasicismul englez nu a avut însă niciodată caracterul sistematic şi consistenţa celui francez. Chiar pentru Dryden, unul dintre teoreticienii importanţi ai clasicismului, era mai simplu a discuta despre reguli decât a le pune în practică. Iar dacă în Franţa idealitatea specifică clasicismului antic a devenit simplu formalism, în Anglia avem mai degrabă o încercare de purificare a moravurilor, decât de rafinare a gândirii, tendinţa de a păstra calea de mijloc a măsurii şi moderaţiei, a raţiunii, a simţului comun şi a confirmării la reguli.

În acest sens Alexander Pope scria în 1711 un adevărat program al clasicismului englez iar în *Essay on Criticism* (*Eseu asupra criticii*) se arată explicit: „First Follow Nature, /and Your Judgement frame/ By her just standard, /Wich is still the same ...”/...Those Rules of old discovered, not devis'd,/Are nature still, but Nature methodized:/Nature, like Monarchy, is but restrained/By the same Laws which first herself ordain'd. Astfel principiul aristotelic al universalităţii devine, în transformare neoclasică, „natura” ca „esenţialitate”, „fundament”, „tipologie”, „caracteristică”, „frecvenţă statistică”, „normalitate”. De altfel în *Prefaţă la Shakeaspeare* (1765), Samuel Johnson consideră că ţelul poeziei este de a oferi „reprezentări juste ale naturii în general”. Anterior, în 1795, tot el afirmase, în „Rasselas”, că poetul trebuie să caute „specia”, nu individualul, proprietăţile generale,

verificate în multe cazuri, nu pe cele particulare. Critica artistică se inspiră în continuare din scrierile lui Aristotel (*Poetica*, *Retorica*), Horaţiu (*Arta poetică*), Quintilian (*Despre formarea oratorului*). *Tratatul despre sublim*, presupus a fi fost scris de Longinus, devine însă tot mai important şi categoria estetică respectivă, de asemenea. În acelaşi timp frumosul, apăsat de canoanele clasiciste, pare să rămână undeva în planul secund sau îşi modifică substanţial vechile sensuri de armonie divină, perfecţiune ideală, egal în demnitate cu Binele şi Adevărul. Doar Shaftesbury mai păstrează oarecare influenţe clasice şi mai ales platoniciene în *Characteristics of Men*, *Manners*, *Opinions and Times* (1711), unde afirmă că, pentru a ajunge la ideea de frumos, acei „virtuoso" – oameni rafinaţi şi subtili – trebuie să urce o scară a formelor estetice, de la gradul de jos, al formelor moarte, formate de om sau natură (*the Form*) spre „formele care formează", au inteligenţă, acţionează creativ – frumuseţea dublă, frumosul care înfrumuseţează (*the Forming Power*) şi ajungând, în cele din urmă, la izvorul oricărei frumuseţi, frumosul care formează nu simple forme, ci chiar formele care formează (*the Design*). Atât frumosul natural, expresie a intelectului divin, cât şi frumosul artistic, expresie a minţii umane sunt umbre ale perfecţiunii ideale (idee platoniciană din *Banchetul*). Tot în spiritul clasicismului, Shaftesbury nu face distincţie între frumos şi bine, între estetică şi etică, încă unite ca o reminiscenţă a vechii tirade Adevăr-Bine-Frumos (Kalokagathon). În această accepţie „simţul frumosului" are o funcţie atotcuprinză-

toare, nu are de-a face cu simţurile propriu-zise. Este opus reflecţiilor lui Locke (*inner perception*), însemnând mai degrabă o experienţă valorizatoare şi este numit simţ pentru a sugera caracterul său nemijlocit, siguranţa enunţurilor şi a gustului nostru, capacitatea de a percepe armonia divină fără a cunoaşte principii, proporţii, cauze sau efecte practice. El este asemănător cu simpatia lui Leibniz – posibilitatea de „a vibra la unison cu" ceva care ne influenţează direct şi imediat – de aici şi marea varietate de gusturi. Tot aici ar trebui amintită o idee a lui Berkeley din *Siris*, după care datele experienţei sunt un sistem de semne, un limbaj divin, oferit cunoaşterii noastre de spiritul universal, omniprezent. Deci ascensiunea minţii spre Dumnezeu, descifrarea enigmei universului se poate face parcurgând lanţul existenţei – acel „Great Chain of Being".

Empirismul păstrează concepţia carteziană despre lume ca univers ordonat, numai că acest univers pare să-şi fi pierdut verticala, încercând să compenseze în expansiune, pe plan orizontal, lipsa de interes pentru fiinţa absolută, pentru esenţă. Metafizica, teoria Fiinţei, a ceea ce este „dincolo" de lucruri, de universul accesibil intelectului şi simţurilor, cedează locul filosofiei naturii, a însăşi lumii lucrurilor şi a psihologiei experimentale, a ceea ce este „dincoace" de lucruri. Nu e însă vorba de o negare a lui Dumnezeu, în teologie, sau a absolutului şi a metafizicii, în filosofie, ci doar o deplasare a centrului de interes. Acest mod de a gândi este prefigurat deja de umanismul renascentist, care, de asemenea, nu însemna

o rupere de divin, ci o centrare a intereselor cognitive în sfera umanului. Nu se mai cercetează atât funcţia de „întemeiere" a Fiinţei unice, absolute, cât „participarea" multiplelor la Unitate. Ajungem la ideea de Dumnezeu printr-un lanţ de raţionamente şi prin dovezile oferite de experienţa senzorială, după cum afirmă John Locke. Aceştia sunt „arbitrii" adevărului teologic – lumea lucrurilor şi mintea care le cunoaşte. Deplasând centrul de interes dinspre metafizică înspre filosofia naturii, epistemologie şi psihologie, dinspre raţiune şi speculaţiune înspre intelect şi sensibilitate, empirismul englez aduce filosofia din registrul *esenţei* în cel al *aparenţei*. Întrebarea fundamentală nu mai e „Ce este Fiinţa?" ci „Cum este ea?", şi aceasta se observă nu numai în dezvoltarea ştiinţelor şi a teoriei cunoaşterii, dar şi în evoluţia artei. Orientat spre lumea exterioară, manifestată, şi spre personalitatea umană individuală, empirismul aduce artei noi surse de inspiraţie permiţându-i să se desfăşoare liber, în multitudinea aspectelor realităţii perceptibile. Romantismul englez, desigur, un fenomen mult mai complex, cu influenţe ale filosofiei platoniciene, medievale şi renascentiste sau ale creaţiei shakespeariene, dar empirismul are un rol foarte important, cel puţin de catalizator, în toată desfăşurarea sa. Oricum sub influenţa filosofiei empiriste, de la Francis Bacon până la David Hume se afirmă tot mai mult necesitatea studierii proceselor psihice implicate în creaţia şi receptarea artei. Autoritatea regulilor generale, de compoziţie şi de critică, începe să fie tot mai contestată. Se studiază cu mai mult interes individualitatea,

conceptul de geniu devenind tot mai important – „the production of a great genius, with many lapses and inadvertancies, are infinitely preferable to the works of an inferior kind of author, which are scrupulously exact and conformable to all the rules correct writing" (Addison – 1712). Autoritatea clasicilor, imitarea „naturii" frumoase, raţiunea şi regulile par să cedeze în faţa noului tip de poezie, creată de imaginaţia artistului de geniu. Teoria percepţiei a lui Locke ar putea fi considerată aici punct de plecare, deşi el consideră arta înşelătoare („perfect cheat") pentru că „pune în mişcare pasiunile" şi „insinuează idei greşite"[6], care sunt proaste călăuze pentru intelect. De altfel, mintea este activă doar în a multiplica sau combina datele experienţei, neputând merge mai departe de ceea ce simţurile îi oferă şi neavând, în fond, puterea de a crea ceva nou. Importantă este însă distincţia între „wit" (inteligenţă, spirit) şi „judgement" (judecată critică, înţelegere). Prima este capacitatea de a combina idei care par să aibă oarecare legătură între ele, pentru a crea imagini plăcute, viziuni ale fanteziei (*fancy*), iar a doua este puterea de a discrimina ideile, de a detecta diferenţe, de a nu confunda lucrurile – o cale dificilă şi riguroasă în cunoaştere, contrară metaforei şi aluziei. Cele două procese ale minţii – sinteza şi analiza sunt aplicabile în domenii diferite: poezie şi ştiinţă, determinând şi un limbaj specific, potrivit domeniului de aplicare: unul metaforic, aluziv, înşelător şi celălalt clar, precis, simplu. Conceptul de „wit" poate fi deci asociat fanteziei, plăcerii şi limbajului figurativ, iar această specializare a facultăţilor

minţii şi a limbajului se opune ideii horaţiene că poezia trebuie să instruiască şi să încânte în acelaşi timp (*utile dulci*). În concepţia lui Locke, un singur tip de discurs nu poate avea ambele funcţii.

Dar vorbind despre fantezie, ajungem la un alt concept foarte important în estetica secolului al XVIII-lea şi în creaţia poetică romantică – acela de imaginaţie. Conceptul era un loc comun încă din secolul al XVII-lea, referindu-se la capacitatea minţii de a rearanja materialul experienţei. La Descartes, imaginaţia, ca şi conceptul de „wit" la Locke, este o facultate pasivă, care înregistrează imagini de la simţuri, sau, ea este o putere semiactivă de recombinare, „sursă de iluzii". Cei care observă asemănări au imaginaţie care înfrumuseţează, împodobeşte discursul; cei care observă deosebiri au discernământ, care aduce forţă şi structurează discursul. Tendinţa minţii umane de a asocia idei va fi observată şi de Hume în *Treatise on Human Nature*, ca o „atracţie" psihică, asemeni teoriei newtoniene a gravitaţiei, prin care ideile tind să se asocieze în funcţie de asemănări, conexiuni cauzale şi spaţio-temporale sau contiguitate a impresiilor originare. O altă deschidere spre estetica romantismului va aduce Alexander Gerard în *Essay on Genius* (1774) prin afirmaţia că emoţia joacă un rol important în asocierea ideilor. O pasiune puternică acţionează ca un magnet, aducând spre sine toate ideile care ar putea s-o hrănească, s-o dovedească sau care sunt asociate cu cauzele şi efectele ei. Poetul este cel care, în mod miraculos, obţine unitatea lucrurilor, a materialului senzorial pentru că,

dincolo de întoarcerea sa spre lumea vizibilă, a percepţiei, el deţine şi forţa sentimentului. Avem o certă afirmare a sublimului în această poezie ca flux spontan de sentimente puternice („spontaneous overflow of powerful feelings") cum o numea Wordsworth în prefaţa lui din 1800 a *Baladelor lirice*. Acest „intuiţionism emoţional" (*insight theorhy*)[7] îşi are desigur sursa în simţul interior (*inner sense*) teoretizat de Shaftesbury şi Hutcheson sau în teoria simpatiei, la Hume sau Adam Smith, cu referire la sentimentele morale. Capacitatea de a participa cu sentiment la viaţa interioară a fiinţei umane sau al întregului univers este însăşi puterea ceatoare a minţii în percepţie, ecou al creaţiei (*an agent of the great mind*)[8]. Se pierde aici concepţia lui Locke despre pasivitatea minţii. Aceasta lucrează în alianţă cu natura („receives", „gives again" – Wordsworth – *The Prelude*). Imaginaţiea poetică e o forţă creatoare („beautiful and beauty – making power" – Coleridge – *Dejection*). Poetul romantic are o putere magică, sintetică, revelată prin reconcilierea celor opuse, care creează ceva calitativ superior. Poezia nu mai este imitativă, ci expresivă o dată cu apariţia marii creaţii romantice. Lumea obiectelor e influenţată de stările interioare ale poetului sau determinată să le devină simbol prin acea forţă plastică (*plastic power*) de care vorbesc Addison şi Wordsworth mai târziu. Experienţa numinosului, mai înainte asociată doar cu supranaturalul, a devenit posibilă prin chiar intermediul naturii, ca „artă a lui Dumnezeu", carte sfântă, deschisă în faţa tuturor. De aici, reintegrarea omului în natură este o condiţie a propriei evoluţii

spirituale, ajungând până la pierderea de sine, autoanularea în obiectele contemplate sau dimpotrivă, înglobarea lor de către eul poetic, rezolvând opoziţia minte-lucruri fie prin reducerea minţii la lucruri (după John Locke), fie a lucrurilor la minte (după George Berkeley).

Renunţând la idealurile supraordonate, la canoanele clasiciste şi mai ales, la întregul aparat mitologic şi simbolic, antic şi medieval, poetul este lăsat singur, să cerceteze universul perceptibil şi este obligat să se inspire din experienţa propriei sale minţi în contact cu lumea exterioară şi cu propriile impresii (Wordsworth) sau să-şi creeze o mitologie proprie, fără să respingă materialul deja existent (Keats, Shelley). Poezia nu mai este o imagine abstractă a lumii, nu mai există doar pentru „a decora" un set de concepte. Nici un fel de mitologie nu mai poate exprima „realitatea", aceasta trebuie acum „simţită". Mintea este consubstanţială universului, concepută atomist, ca şi acesta. Ea poate cunoaşte prin experienţă pentru că este potrivită obiectului pe care vrea să-l cunoască şi îl poate interioriza. Poezia romantică este o poezie a experienţei şi a sensibilităţii artistice individuale, căderea din metafizic în psihologic părând să-i servească de minune. Dumnezeu însuşi şi esenţa lui inaccesibilă trebuie căutat în creaturi, ca principiu inerent acestora, ca „suflet al lucrurilor"; el este manifestat în natură în „sfântă carte a naturii" sau în propria forţă creatoare a artistului, a celui care are privilegiul de a păstra imaginea divină în sine. Dar, în fapt, toate acestea trimit la categoria sublimului, la emoţii şi pasiuni, la ceea ce este surprinzător şi miraculos, la ceea ce-şi caută



drumul în sus, spre ideal. De asemenea, pentru englezi, în această perioadă, sublimul nu se mai referă doar la conţinut nemaifiind adus şi el sub legea măsurii clasice, cum se întâmpla la Boileau. Aşa cum gândirea estetică e mai puţin o teorie generală a artei, cât o psiho-ontologie sau psihognoseologie[9] astfel şi categoriile estetice depăşesc graniţele artei, sublimul fiind şi natural, moral, istoric sau al atitudinilor. În *Bazele criticii poeziei* (1704), John Dennis face distincţia între poezia minoră (comedii, ode, satire, poeme elegiace, pastorale) şi majoră (opere de anvergură – epice, tragice, lirice – cum ar fi *Vechiul Testament* sau *Paradisul pierdut* al lui Milton). Entuziasmul este atributul marii poezii pentru că presupune admiraţie, spaimă, groază, plăcere, tristeţe, dorinţă – toate opuse pasiunilor vulgare, obişnuite, cum va afirma şi Burke, mai târziu. Acum *Tratatul despre sublim* atribuit lui Longinus pare a fi la fel de influent ca şi scrierile lui Hobbes, Newton sau Locke. Este tradus prima dată în 1712 (retipărit în 1724) de Leonard Welsted, după traducerea franceză a lui Boileau şi apoi, după original, de William Smith, în 1739. Traducerea este mult mai completă de data aceasta şi însoţită de un comentariu propriu. Sublimul este accentuarea măreţiei naturale (iregulate, surprinzătoare, înfricoşătoare) sau a sufletului poetic (măreţ, sfâşiat, genial).

Interesul deosebit pentru sublim s-ar putea datora în Anglia şi protestantismului, cu influenţe vechi testamentare certe. În 1753, episcopul Robert Lowth ţinea la Oxford nişte prelegeri în limba latină, cu titlul *De Sacra Poesi Hebraeorum* (traduse în 1787 şi în limba engleză) despre

sublimitatea poeziei ebraice. Avem aici o „accepţiune lărgită a sublimului" – obiecte mari – „etalate magnific în imagini şi dicţiune", dar şi forţă compoziţională, care „stârneşte, copleşeşte mintea, dezlănţuie pasiuni, naşte idei limpezi, elevate". Sublimul parcurge o „curbă ascendentă şi disociativă"[10] fiind tot mai mult separat de frumos şi analizat independent pe baza principiilor asociaţioniste, ca un gen de reacţie subiectivă. Oricum, se ştie în *Treatise on Human Nature*, David Hume privea arta tocmai în termenii efectelor subiective pe care aceasta le produce. Acestea sunt o succesiune de impresii distincte (senzaţii, pasiuni, emoţii) unite de un act de imaginaţie, într-o aparenţă de realitate – conform empirismului său sceptic. Ideea (sau sentimentul) frumosului ca şi ideea de sublim, de altfel, este o simplă „colecţie" de idei simple, unite de imaginaţie, nu poate fi definită în termeni obiectivi, ca un sistem de proporţii, relaţii; ea poate fi considerată doar în funcţie de gust, senzaţie; este frumos ceea ce este potrivit folosului sau plăcerii fiecăruia, afirmă Hume, ca un fel de revers al formulei horaţiene „utile dulci". Şi în estetică, şi în morală se verifică acelaşi principiu al simpatiei, considerat a fi mai puternic decât raţiunea. În eseul *Despre tragedie* (1757) vorbeşte de acea „uncountable pleasure which the spectators of a well written tragedy receive from sorrow, terror, anxiety(...) that are disagreeable and uneasy"[11], de acea emoţie puternică, creată de o altă emoţie puternică, chiar de una cu tendinţă contrară, o plăcere a imaginaţiei, o emoţie imediată, nu un calcul raţional. De asemenea, în legătură cu această abordare subiectivă a frumosului şi a

sublimului, trebuie amintit aici şi Joseph Addison, cu cele 11 articole, din *Spectator* (nr. 411-421), despre „plăcerile imaginaţiei", incluse între cele 18 de interpretare a poemului lui Milton, *Paradisul pierdut*. Aici, Addison examinează baza psihologică a experienţei estetice, pornind de la distincţia lui Locke între „wit" şi „judgement" şi de la calităţile primare şi secundare ale obiectelor. Văzul este considerat simţul principal în receptarea frumosului, el influenţând imaginaţia (*fancy = wit*). Spre deosebire de cele ale intelectului (understanding), plăcerile imaginaţiei sunt evidente, acestea fiind un avantaj, pentru că sunt mai accesibile; e de ajuns să deschizi ochii („*it is but opening the eyes*"). Imaginaţia este ca o oglindă (ca şi în creaţia poetică) sau o scenă de teatru pentru reprezentarea impresiilor senzoriale. Imaginaţia este duală, legând cele două lumi – a intelectului şi a senzaţiei, ea ocupă în interiorul fiinţei umane acelaşi loc pe care acesta îl ocupă în „marele lanţ al fiinţei". În funcţie de calităţile (primare sau secundare) ale obiectelor, plăcerile imaginaţiei sunt şi ele: primare (create de obiectele vizibile, de natură) sau secundare (create de ideile obiectelor vizibile, când obiectele nu sunt efectiv în faţa ochilor, ci în memorie sau în „viziuni agreabile ale lucrurilor", care sunt ori absente, ori fictive – în cazul artei). Printre obiectele naturale ce încântă imaginaţia sunt: sublimul (măreţia – stânci, prăpăstii, mari întinderi de apă), neobişnuitul (noutatea, varietatea – cascade) şi frumosul, cel mai important – bucuria interioară. Ar fi de amintit aici bucuria (*joy*), care însoţeşte în mod obişnuit contemplarea naturii sau creaţia artistică la poeţii romantici, aceeaşi

stare interioară asociată de Wordsworth frumuseţii: „My heart leaps up when behold /A rainbov in the Scy”[12]/„And then my heart pleasure fills,/And dances with the daffodils”[13]./„While with an eye made quiet by the power/Of harmony, and the deep power of joy, /We see into the of things”[14]./„Come forth into the light of things/Let nature be your teacher(...)/Spontaneous wisdom breathed by health/Truth breathed by cheerfulness”[15].

Revenind la articolele lui Addison, prin cele trei categorii estetice, Dumnezeu pare să acţioneze asupra omului, la nivelul imaginaţiei acestuia. Luminile şi culorile receptate de imaginaţie nu sunt decât idei în minte, nu calităţi ale materiei. Peisajul obişnuit devine, prin aceasta, un „peisaj de poveste”, iar arta, conform convenţiilor epocii, imită natura, creând „plăcerile secundare ale imaginaţiei”.

Referitor la categoria de frumos ar mai trebui acum amintiţi William Hogarth şi Sir Joshua Reynolds, pentru a întregi viziunea epocii, referitor la aceasta. Ca orice pictor, Hogarth e preocupat de formă, nu de psihologia experienţei estetice sau de natura şi forţa imaginaţiei. Metoda lui e analitică, pornind de la premisa că solidele, formele lor, când sunt privite, se pot reduce la linii, drept pentru care el găseşte şase caracteristici ale frumuseţii liniare: adecvarea, varietatea, uniformitatea, simplitatea, complexitatea, cantitatea (fitness, variety, uniformity, simplicity, intricacy, quantity), acestea toate fiind cel mai bine reprezentate de linia curbă. Foarte schematic, Hogarth este interesat deci de obiect, nu de subiect, de regulile creaţiei mai mult decât de frumos ca idee. Nu la fel se întâmplă lucrurile în *Dis-*

cursurile despre artă ale lui Sir Joshua Reynolds. Diferite, în funcţie de moment şi de auditoriu, acestea se caracterizează totuşi printr-un apel continuu la uniformitate şi bun gust. Chiar dacă vorbeşte şi despre pasiuni, geniu şi gust estetic, frumosul este general, intelectual (sublimitatea e aici doar acompaniament la „grandoarea generalităţii"). Mai mult în spiritul lui Longinus, subsistă doar în minte: e acea frumuseţe ideală, clasică. Reynolds evită atât extrema izolare decorativă, cât şi emoţionalismul asociaţional[16]. Frumuseţea, ca şi virtutea, este arta de a conduce gândurile prin stadii succesive de evoluţie, până la contemplarea armoniei universale. Dar această frumuseţe nu e una transcendentă, ea trebuie căutată aici, în lume, perfecţiunea ei ideală fiind aceea a abstractizării şi generalizării. Reynolds concepe frumosul în termeni intelectuali, spre deosebire de Edmund Burke, care-l va concepe în termeni psihologici. Iar, revenind la Burke, cercul pare să se închidă.

În fapt, secolul al XVIII-lea englez se conturează, în istoria gândirii estetice universale, ca un moment-cheie în constituirea – nu numai a dihotomiei frumos-sublim din perspectivă empiristă – ci şi a sugerării (parţial elaborării) unei viitoare grile, simultan pozitive şi speculative asupra categoriilor estetice. Sau, în termenii lui Ion Ianoşi: „Trecerea de la mecanismul secolului al XVII-lea la dinamismul secolului al XVIII-lea a avut nevoie de sublim ca de un semn distinctiv al înnoirii, unul mai decisiv decât fostul «frumos». Un «frumos mai frumos» a fost aproape unanim acceptat – în schimb un «mai sublim sublim» i-a speriat

pe mulţi"[17]. Dar aceasta va fi problema următoarelor secole întru estetică.

NOTE

[1] Edmund Burke, *Cercetare filosofică a originii ideilor noastre despre sublim şi frumos*, prefaţă Dan Grigorescu, Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 73.

[2] *Ibidem*, p. 95.

[3] *Ibidem*, p. 98.

[4] Ion Ianoşi, *Sublimul în estetică*, Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 86.

[5] *Ibidem*, p. 57.

[6] John Locke, *Eseu asupra intelectului omenesc*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961, vol. II, p. 94.

[7] Monroe C. Breadsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, p. 187.

[8] *Ibidem*, p. 187.

[9] Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. 86.

[10] *Ibidem*, p. 86.

[11] David Hume, *Essays Moral, Political and Literary*, Longmans, Green and Co., London, 1907, vol. II, p. 396.

[12] The Oxford Book of English Verse, 1250-1918, chosen and edited by Sir Arthur Quiller-Couch, A. Panther Book, London, p. 624.

[13] *Ibidem*, p. 621.

[14] William Wordsworth, *The Poetical Works*, London, Oxford Univ. Press, 1964, p. 163.

[15] *Ibidem*, p. 377.

[16] Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. 86.

[17] Ion Ianoşi, *op. cit*, p. 224.

SUB TENSIUNE

Al. Simion

Nici tinereţea şi nici împrejurările favorizante, apărându-te de erori şi ispite, nu conferă încă automat merite speciale, observă Ion Ianoşi în dialogurile sale amicale cu inocenţii prea lesne dispuşi să ridice piatra asupra celor care, prinşi prin timp în complicate istorii şi constrângătoare mecanisme, n-au ştiut sau n-au izbutit întotdeauna să afle răspunsuri pe potrivă. E vorba de greşeli şi greşeli, fireşte. Petru şi-a încălcat din slăbiciune şi spaime trecătoare făgăduinţa, Iuda şi-a premeditat, fie şi după un scenariu prescris, trădarea. Căinţa celui de-al doilea nu e totuna cu pocăinţa celui dintâi, căruia tocmai de aceea nu i se blochează accesul spre eliberare şi limpezire interioară. El devine chiar, dincolo de inerentele temeri şi îndoieli omeneşti, piatra pe care se va întemeia noua credinţă. Şi, desigur, nu întâmplător. Eroii puri şi sfinţii sunt doar ideale paradigme spirituale, spre care poţi tinde, dar anevoie de atins, într-o amestecată, încurcată viaţă pământeană. Inocenţa şi culpabilitatea, visul şi iluzia, nuanţate pe o nesfârşită scară de valori, constituindu-se într-o neîntreruptă, mereu reînnoită temă de gravă meditaţie şi dispută.

L-am cunoscut pe Ion Ianoşi într-o vreme în care între închipuire şi realitate, dincolo de posibile puncte de convergenţă, începuseră după o perioadă romantică de încredere şi speranţă, a se insinua confuz încă, neclar, nedumeritoare umbre şi persistente semne de întrebare. Ceva nu se potrivea, nu rima, ideea însufleţitoare transpusă în faptul nud, suferea, lepădându-şi aura iniţială, o stranie, inexplicabilă metamorfoză. Autoritarismul excesiv, respingerea şi reprimarea brutală a oricărei manifestări cât de cât liberă de opinie, atmosfera de intoleranţă şi violenţă, contrariau bunul simţ şi descumpăneau. Dar lumea cea nouă se afla abia la primii ei paşi, lupta de clasă se ascuţea, duşmanul pândea, vigilenţa crescută se impunea, un limbaj încă apt să-i vrăjească şi să-i paralizeze pe visătorii predispuşi să-l accepte şi care, identificându-şi iritaţi dubiile, se străduiau să şi le izgonească şi să le elimine din sfera gândirii active. Memoria mai reţinea încă, sub semnul unor vagi interogaţii, procesele în lanţ declanşate în anii imediat postbelici împotriva unor lideri politici antifascişti, transformaţi subit în inamici juraţi şi trădători.

La Leningrad, unde Ion Ianoşi ajunsese student la Universitate, ecourile sumbrelor înscenări staliniste împotriva unor economişti şi literaţi de anvergură (scriitorii Anna Ahmatova şi Mihail Zoscenko), se păstrau încă proaspete; ca şi ale campaniei împotriva cosmopolitismului, cu vânătoarea necruţătoare de vrăjitoare ce i-a urmat. Avea în curând să izbucnească şi afacerea halatelor albe, cu procesul intentat medicilor, în majoritate evrei, învinuiţi de acţiuni criminale în spitalele centrale moscovite. De

sub clopotul statutului lor de oaspeţi cu grijă feriţi de orice contacte deranjante cu o realitate enigmatică nu se prea vedea în afară mare lucru şi chiar de se întrevedea câte ceva, noii sosiţi la studii, îmbătaţi de propria tinereţe, de peisajul insolit uman şi geografic în care fuseseră brusc proiectaţi, nu se simţeau direct afectaţi de nişte întâmplări plutind într-o densă şi impenetrabilă ceaţă. Şi prin această pânză înşelătoare, abia întreţesută în jurul lor, dar benevol şi fără suspiciuni acceptată, se furişau lent germenii şovăielilor şi ai viitoarelor limpeziri. Ion Ianoşi evocă aventura lucrării sale de doctorat, supusă riscului anulării din aberanta pricină a schimbării peste noapte a unor directive de partid, referitoare la literatură şi artă. Peripeţii, dincolo de nota lor rizibilă de comic şi absurd, dificil de înţeles astăzi, marcând dramatic numeroase destine individuale şi cu repercusiuni funeste pe termen lung asupra întregii dezvoltări a culturii şi spiritualităţii est-europene.

Cărţile lui Ion Ianoşi, într-o spirală a preocupărilor mereu în extindere, expresie a unui tensionat şi febril neastâmpăr, sintetizează în ansamblul lor un continuu şi stăruitor proces de cunoaştere şi autocunoaştere, de înţelegere şi autoînţelegere, de autodefinire într-o lume în perpetuă mişcare. E clasic şi romantic deopotrivă, deschis spre doza de măsură în lipsă de măsură, dar mai şi acceptând comprehensiv lipsa de măsură în măsură. El îşi priveşte vremea din perspectiva marii istorii şi contemplă istoria prin prismă contemporană, caută febril răspunsuri la întrebări care-l obsedează, omul în şi prin timp,

grandoarea şi neputinţa, forţa şi limitele lui, raportul dintre libertate şi necesitate, ideal şi real, aspiraţie şi împlinire, dintre morală, religie, artă, filosofie şi viaţă. Fiinţa umană în devenirea-i dramatică, subiect de avataruri şi biruinţe, certe şi incerte, perceptibile şi părelnice, supusă şi răzvrătită, faţă în faţă cu legea şi destinul hărăzit, neobosit căutătoare, plăsmuitoare de iluzii şi creatoare de valori, e mereu în centrul atenţiei, nucleul esenţial din care radiază multiplicitatea preocupărilor sale. Pe orizontală spaţială şi verticală temporală Ghilgameş discută despre vremelnicie cu eroii shakespearieni, Isus dialoghează despre bine, rău şi mântuire cu Tolstoi, Goethe schimbă păreri pe tema împărăţiei luminii şi a forţelor întunericului cu Dostoievski şi Thomas Mann, regele Solomon, Hölderlin şi Eminescu meditează împreună în jurul înţelepciunii, iubirii, visului romantic şi zădărniciei, toţi laolaltă şi încă alţi învăţători şi învăţăcei ascultându-şi vocile într-un grav, captivant şi pasionant colocviu închinat condiţiei omului, şansei lui de eliberare deplină într-o posibilă viitoare lume întemeiată pe bine, adevăr şi frumos.

Iată-l pe nedumeritul şi nedumeritorul nostru Iona, unul dintre cele mai iubite şi compasionate personaje, confrate întru zbucium şi căutare al lui Ion Ianoşi. Iona ezită, i-e teamă să-şi ducă la îndeplinire misia de a vesti Ninivei prăbuşirea pentru păcatele ei. Se sustrage prin fugă de la poruncă într-o tentativă zadarnică de nesupunere. E, în felul lui, un lucid şi un sceptic. Trecute experienţe îi activaseră poate un ciudat, fie şi confuz simţ al previziunii. Intuia ambivalenţa, partea ascunsă a mesaju-

lui său? Să se împotrivească poruncii divine i-era însă peste putinţă. O dilemă cu deznodământul impus, intuit, pe care mai şi revoltându-se pe parcurs, sfârşeşte înţelept şi resemnat, prin a-l înţelege. A fi în timp şi sub timp. Un cerc prizonier într-un al doilea, la rândul său înscris într-un al treilea şi astfel la nesfârşit. Propria-ne traiectorie în interferenţă cu altele, înăuntrul căreia ne ţesem, pe cât se poate liberi, firul sorţii. Tâlcurile canonice şi laice se mai împletesc şi completează între ele. A nu asculta cuvântul domnului, a nesocoti legea... Prezentul e o părticică pe un parcurs lung, cu răsărituri lunecând neîntrerupt spre apusuri şi apusuri în răsărituri. Şi chiar dacă dintr-un anumit unghi povestea precumpăneşte asupra prescripţiilor severe şi literatura umbreşte învăţătura, amândouă deopotrivă pun pe gânduri. Cine eşti şi cât de puternic eşti şi poţi să fii? O întrebare pe care Iona din mit şi de-apururi e îndreptăţit mereu să şi-o adreseze. Descumpănirea şi răzmeriţele sale şi împăcarea anevoioasă, îndoielnică cu el însuşi... Nu ţi-e dat să sari peste vremea ta, chiar dacă îţi mai salţi vizionar un umăr prin şi peste ea. Stăpân şi rob continuu muncit şi hărţuit de dileme. Şi acea viclenie a istoriei, evocată nu o dată de Ion Ianoşi, în stare să contrarieze, dar şi să fascineze, aparent încurcând pentru a descâlci şi reuni iarăşi, după legi ascunse muritorului înghesuit în clipa cea fugară, firele istoriei peste ample arcuri temporale. Sigur că Iona, îmbarcându-se în eschiva sa la Iafa pe corabie, se va ilumina în pântecele balenei şi îşi va clama, ajuns la Ninive, profeţia. Neluat în seamă, batjocorit de orăşenii ticăloşiţi, se va

surprinde, pe deasupra, în postura de profet mincinos şi îşi va deplânge la adăpostul înşelător al vrejului, sub dogoarea soarelui arzător, condiţia precară. Iar răspunsul primit la imprecaţia sa îi va mai dezvălui, umilindu-l, micimea de spirit. Salvaţi prin Iona, ninivitenii vor pedepsi apoi, executanţi orbi ai unei înalte misii, însuşi neamul lui Iona. Să fii purtătorul unui mesaj generos, nedreptăţit şi decepţionat după îndeplinirea lui, pentru a deveni, dincolo de intenţia şi ştiinţa ta, mijlocitorul unei osânde abătute chiar asupra urmaşilor tăi, e un destin, oricum, ingrat. Sigur că e un moment, o verigă dintr-un lanţ nesfârşit în care şi această reală, părelnică nedreptate va fi compensată prin cine ştie ce altă viitoare, nebănuită, binevoitoare întoarcere a sorţii. Dacă va fi. Iona e, oricum, un intermediar, un dubitativ prizonier al clipei, constrâns spre atitudini ce depăşesc puterea lui de înţelegere şi care recunoscându-şi smerit erorile, e certat şi se ceartă mâhnit, contrariat pentru ele. O ecuaţie mereu aceeaşi, în care doar termenii se mai schimbă, formula păstrându-se, în mare, intactă.

O poveste ce mai învederează, după cum arată Ion Ianoşi, mutaţii în starea de spirit, în concepţia exclusivistă a epocii. Un Dumnezeu conciliant, dispus să asculte ruga lui Avraam privitoare la cruţarea drepţilor din cetatea Sodomei şi care încheie legăminte cu Noe şi cu Moise, e perceput acum şi ca oblăduitor al altor naţii, anticipându-l pe convertitul de pe drumul Damascului, propagator şi apărător al unei religii universaliste.

Pe de o parte Iona e urmaşul strămoşilor săi şi cele trei zile petrecute în lăuntrul balenei repetă scenariul înţelepţirii lui Ghilgameş, încercările iniţiatice ale lui Isis şi Osiris, Iştar şi Tamuz, zilele, tot trei, ale lui Iosif părăsit în adâncul fântânii, dar el intră şi în „mecanismul sfărâmător" de oase şi nervi ale unei „alte colonii penitenciare" înfruntă, alături de Don Quijote morile de vânt, exclamă ca Pascal „ce himeră e acest om", e asemenea împăratului Romulus cel Mare ce-şi asumă înfrângerea în piesa lui Dürrenmatt şi spintecă în compania lui Marin Sorescu burţile balenelor în căutarea zadarnică a unui orizont eliberator. Iona poate fi înţeles şi ca o dramă a căutării intelectuale, tragic şi ridicol, grav şi parodic, profet înşelat şi caraghios. Conştiinţa menirii, pe deasupra atâtor avataruri, înnobilând totuşi. Încăpăţânarea celui care caută un sens, un sens moral, evident. „Nu cred să fi îmbătrânit prea tare", observă Ion Ianoşi. „E de o vârstă potrivită cu vârsta omenirii potrivită."

Din aceeaşi familie cu Iona, şi Iov, a cărui credinţă e pusă la încercare prin crude, nemeritate suferinţe, se lamentează într-un pretimpuriu „Eli, Eli, lama. Sabahtani" pe grămada-i de gunoi – o altă burtă de peşte sau adânc de fântână sau împărăţie subterană – şi revenind izbăvit la viaţă e răsplătit pentru fidelitate cu noi bogăţii şi fii şi fiice. Sunt însă alţii, remarcă Ion Ianoşi, şi nu aceiaşi, iadul lasă urme aspre, de neşters. Mântuirea dobândită cere şi ea plată. Pomul cunoaşterii pretinde şi presupune renunţarea la pomul vieţii veşnice. Suferinţa nu va anula însă, în spiritul marilor paradigme morale, credinţa. Ispititorul mai

dezvăluindu-şi sub aparenţă diavolească şi rolul de stimul rodnic. Univocul cel echivoc sau plurivoc. Şarpele îndemnând la nesupunere şi ca ferment pozitiv, ca simbol al unei înţelepciuni ascunse. Mărul blestemat deschide ochii inocenţilor şi le relevă goliciunea. Opoziţia între împărăţia întunericului şi a luminii, între om şi diavol, pământ şi infern, bucurie şi deznădejde e mai curând relativă. O linie confuză, nesigură şerpuieşte între ele. Ion Ianoşi ştie, după atâtea învăţăminte ale istoriei, că raţiunea complicitând cu diavolul mai naşte şi monştri, dar şi că ultimul însuşi, smulgător de măşti şi sfărâmător de echilibre, mai e în stare de cutremurări fertile. O dialectică complicată şi subtilă care ademeneşte şi seduce. Boala e rea, dar ea mai înlesneşte pătrunderi în adâncuri insondabile, maturizează şi purifică, transformându-se în neaşteptat toiag pentru sănătate. Suferinţa reprezintă şi puntea pe care spiritele damnate se pot reîntoarce la umanitate.

Sunt paradoxurile care îi plac îndeosebi lui Ion Ianoşi. Paradoxuri ce nasc în serie noi paradoxuri. În rău mai sălăşluieşte şi binele şi în bine răul. Şi se întorc mereu unele în altele într-un lung şir de reciproce condiţionări. Omul e ales şi alege. El acţionează sub imperiul implacabilei legi, care-l stăpâneşte, dar pe care o mai şi stăpâneşte. Funcţionează un „cum trebuie" moral, nu întotdeauna pe înţelesul lui, înăuntrul căruia încearcă să-şi găsească locul în timp şi în spaţiu. Liberul arbitru are margini, nu faci ce vrei. Doi şi cu doi egal totuşi patru, ordinea fermă mai şi rimând pe căi tainice cu subordinea misterioasă a unui hazard cu porţile bine ferecate în afară.

Raţionalismul plat, fără aripi, căruia totul i-e limpede, închipuindu-şi că posedă chei de dezlegare a tuturor enigmelor, ne apare sărac şi deprimant. Se poate spune despre Ion Ianoşi, parafrazând un citat celebru, că multiplicitatea culorilor şi misterul magnetizant al lumii, al istoriei culturii îl captivează şi vrăjeşte. De unde tonul de uimire, de încântare, de umilinţă adesea în faţa atâtor covârşitoare manifestări ale geniului uman. Spectacolul grandios, cu rădăcinile înfipte departe prin milenii, al civilizaţiei şi spiritului creator în curgerea lor prin timp, îl tulbură şi îl fascinează. În vechea vechime şi în prezentul imediat, el caută şi află puncte de sprijin în demonstraţia sa minuţios analitică şi ardentă, cheamă ca martori Sumerul, Mesopotamia şi Egiptul, mitologia ebraică, greacă şi romană, figuri şi opere reprezentative cu rezonanţă universală, inclusiv valorile exponenţiale ale spiritualităţii româneşti, căreia îi consacră numeroase şi ample, sintetizatoare studii.

Scrierile lui Ion Ianoşi sunt, după cum el însuşi afirmă, eticocentrice, în sensul că-l preocupă cu prioritate problemele morale, în prim plan propulsate în epocile de criză, când confruntarea sub cele mai variate forme între bine şi rău, virtute şi viciu, frumos şi urât, adevăr şi neadevăr se desfăşoară cu un plus de tensiune şi dramatism. Moralităţi, semnul sub care îşi aşază aceste ataşamente, exprimând variante de moralitate, include totodată şi ideea de didactic, de învăţătură. Moralitatea ca şi cunoaştere desigur, şansa de a putea opta ca blestem şi graţie, nobleţea autodefinindu-se în raport cu prihănirea,

lucruri în enunţurile lor de înţeles, devin în momente de cumpănă, dar şi în viaţa surprinzătoare de zi cu zi, mereu imprevizibile pietre de încercare, tensionate aventuri existenţiale în faţa trestiei, cea plăpândă şi gânditoare. Nici aforismele scăpărătoare, nici poveştile frumoase şi nici chiar propria experienţă nu ajută decât mediat, pe căi ocolitoare şi, în orice caz, nu cum ni se pare că s-ar cuveni şi ne-am dori. De ajuns că ne plasăm prin intermediul lor pe un amplu fundal, înlesnindu-ne să ne confruntăm întrebările cu mai vechi întrebări, elanurile, răzvrătirile, decepţiile cu altele cvasiasemănătoare de până la noi, în căutarea neobosită, înfrigurată de noi posibile soluţii nedumeririlor noastre. Istoria culturii nu ne hrăneşte spiritul doar şi nu atât cu peşte gata scos din baltă, cât ne propune, prin stăruitoare ucenicie, să ne însuşim noi înşine deprinderea pescuitului. E acesta, de fapt, tâlcul ascuns şi transparent al moralităţilor lui Ion Ianoşi. Omul e sub timp. Dar în micro-spaţiul său temporal el încă poate să aleagă şi să facă din ceea ce au făcut alţii din el ceea ce vrea el să facă. O alegere dezvăluind întreg patosul moralei, sensul devenirii dramatice a omului prin istorie. Nu împila pe străin şi pe rob, că şi tu ai fost străin şi rob în ţara Egipetului. Iubeşte pe Dumnezeul tău şi în consecinţă logică pe aproapele tău, făptură ca şi tine după chipul şi asemănarea Lui. Iartă, Doamne, greşalele noastre după cum şi noi iertăm greşiţilor noştri.

Tolstoi n-avea cum să nu devină astfel unul din marii lui maeştri spirituali. Levin din Anna Karenina, detestându-şi condiţia de privilegiat într-o lume în care ma-

joritatea oamenilor se zbate în lipsuri, mizerie şi incultură, proiectează, nemulţumit de el însuşi, reforme care să uşureze existenţa grea a celorlalţi semeni. Nehliudov o însoţeşte, pentru a-şi răscumpăra vina odinioară săvârşită, pe Maslova în Siberia, după ce cuprins de remuşcări, în plină criză morală, întreprinde măsuri de lichidare a unor moşii pe care i-e jenă să le mai stăpânească. Dostoievski e zguduit de povestea crudă a uneui băieţel rătăcitor, înfrigurat şi flămând, într-o noapte de Crăciun, pe străzile oraşului şi care sfârşeşte părăsit şi îngheţat în spatele unei porţi străine. Lacrima de copil e pentru el simbolul suprem al suferinţelor umanităţii. „Gândeşte-te la ce îţi este viaţa", îl citează Ion Ianoşi pe Tolstoi şi încă: „Opera de artă e bună sau rea potrivit cu ce spune, cum spune şi cât de din inimă spune autorul". Binele e frumos, răul e urât. Alternativa la violenţă ce naşte violenţă e nonviolenţa. Subjugării claselor muncitoare, morala tolstoiană, în spiritul toleranţei şi frăţiei între oameni, îi opune solidaritatea tuturor făpturilor. Pentru întâia oară, cred, în istoriografia noastră critică, Ion Ianoşi efectuează în cartea sa despre L. N. Tolstoi o analiză cuprinzătoare şi substanţială a scrierilor pe teme morale ale marelui scriitor, relevând relaţia, corespondenţele dintre operă şi biografie. Însuşi mormântul simplu de la Iasnaia Poliana, din pădurea Zakaz, pe locul însemnat cu nuieluşa verde, tainic simbol al fericirii umane, exprimă sensul moral al unei întregi vieţi.

Dar şi Albert Schweitzer, abandonându-şi cariera de muzician şi studiile de erudit teolog pentru a-şi îngriji bolnavii africani în Spitalul din Lambarrene şi Maica

Tereza, dedicându-şi viaţa ajutorării năpăstuiţilor Indiei şi ai lumii şi polonezul Janusz Korczac, preferând din caldă comuniune umană să-şi însoţească elevii la camerele de gazare, sunt pentru Ion Ianoşi repere de ideală moralitate, de abnegaţie şi dăruire nedrămuită, integrală semenilor aflaţi în suferinţă.

În acelaşi spirit al solidarităţii umane, opuse exclusivismului de toate nuanţele, inclusiv de natură etnică, într-un gest de manifestare confraternă, nu atât direct polemic motivată, cât prin şi în relaţie complementară faţă de alte tragice monstruozităţi ale veacului, Ion Ianoşi a simţit nevoia să recheme în atenţia contemporanilor şi să înfăţişeze pe larg genocidul armean, peste care deceniile, solicitate de mereu alte evenimente sângeroase, au aşternut pe nedrept un înceţoşat văl al uitării. El va relua, de asemenea, într-un edificator autoreferenţial context, şi cunoscuta formulă a poetului polonez Iulian Tuwim, referitoare la evreitatea asumată nu prin sângele ce curge în vene ci care curge din vene.

Tema vieţii mele, precizează Ion Ianoşi, e impuritatea artei, joncţiunea cu morala şi filosofia. În acelaşi sens prin sublim arta îşi dezvăluie legăturile cu moralitatea, transgresând mitul, religia şi filosofia. Ele au conturat împreună nu numai un vast, incitant, inspirator domeniu de investigaţie, dar s-au constituit şi într-un bun meterez de apărare împotriva politicii totalitare de îngrădire şi anulare a libertăţii de manifestare a spiritului creator. Miturile originare, valorile perene ale culturii au fost pretextele la adăpostul cărora Ion Ianoşi şi-a putut desfăşura pledoaria

pentru autenticitate şi lansa prin intermediul lor mesaje morale. A manevrat şi el în spaţiul mişcător dintre refuzul încrâncenat al libertăţilor şi concesiile acordate periodic sub presiunea conjuncturilor de un regim discreţionar. Strecurându-se printre tabuuri şi interdicţii, şi-a elaborat, ca atâţia alţii, propria tactică de rezistenţă în încăpăţânarea de a supravieţui ca autor. Un Tolstoi sau Sadoveanu îşi mai asumau şi rostul cernelii de sepia care, tulburând şi derutând priviri ce se mai lăsau derutate, îi îngăduiau lui Ion Ianoşi să-şi dezvolte gânduri şi obsesii cu trimiteri lesne de decriptat la realitatea imediată. Retragerea în mit, în biblie, în Thomas Mann a fost astfel o pseudoretragere. Marile opere l-au atras şi captivat prin problematica lor umană, morală, dar tocmai de aceea şi prin vibraţie contemporană. Nu s-a sfiit să reliefeze ecoul în plin azi al unor coordonate spirituale mereu vii, în măsură să îndemne la reflecţie şi să stimuleze procese active, fertile de conştiinţă. N-a putut să evite în consecinţă efectul unor restricţii şi eliminări impuse care au afectat şi redus forţa de argumentare a demonstraţiilor, constrângându-l să recurgă la abile substitute în măsură să asigure, cel puţin, logica necesară a ideilor. A suportat imixtiunile cenzurii şi a trebuit să se autocenzureze pentru a nu periclita un demers, în ansamblul său, riguros structurat. Ion Ianoşi nu ezită să se oprească în cărţile sale de memorii, stăruitor chiar, asupra unor momente dificile ale biografiei sale. E vorba, pe lângă deficitul acut de informaţie, propriu epocii, de o insuficientă încă pătrundere în zonele mai afunde ale sistemului, de o viziune lacunară asupra realităţii,

chiar dacă în conjunctura anilor de început explicabile, nu mai puţin reale totuşi, sau de o fierbinţeală a tinereţii, a nerăbdării de se afirma prin intervenţii în dispute pe teme gingaşe, pasibile de manipulare, de răuvoitoare interpretare, pe care nu atât în fondul, cât în contextul lor el şi le reproşează, fireşte. Nu l-au ocolit, prin interstiţiile unui mecanism constrângător, nici momentele de slăbiciune, când a te abţine de la vot într-o şedinţă echivala cu un act de curaj, pentru care mai trebuia să şi plăteşti. O mai fi confundat şi el, ca atâţia dintre noi, prudenţa cu înţelepciunea. Mai şi mustrându-se pentru posibile clătinări, mai şi revanşându-se prin gesturi exemplare împotriva temerilor, precauţiilor şi tăcerilor impuse sau autoimpuse. Mai şi recurgând la precauţii nu atât pentru sine cât spre beneficiul altuia. Au fost, ştiu, şi situaţii complicate de care s-ar fi putut păstra liniştit de-o parte, dar în care din solidaritate, riscând neplăcute urmări, ce n-au întârziat să se şi producă, a ţinut să se implice şi să-şi asume responsabilităţi deloc în primul rând ale lui, doar, simplu, din nevoia interioară de a fi alături de cel aflat sub ameninţare. E semnificativ că în paginile consacrate unor eminenţi oameni de cultură din generaţiile anterioare, el îşi aduce un cald, emoţionant elogiu personalităţilor adânc nedreptăţite, stresate sau chiar strivite de un sistem anchilozat şi opresiv. În călătorul nesăţios prin imaginarele şi fascinantele lumi ale mitului, autorul periplurilor pasionate prin cultura universală, bate mereu pulsul unui prezent la care Ion Ianoşi aderă nu numai pe căile mediate ale marilor simboluri cu valoare eternă, prin cărţile de

memorii, unde dialoghează cu propriul timp, dar şi prin includere nemijlocită în treburile culturale ale cetăţii. Intervenţiile sale publicistice s-au remarcat şi se impun prin priză la probleme esenţiale. S-a implicat în apărarea unor opere şi cauze de reală, principială uneori, importanţă. A recomanda apoi, şi susţine, sub girul răspunderii şi autorităţii personale, lucrări literare, de estetică şi filosofie, pretinzând, spre a risipi suspiciuni şi oprelişti, tactici speciale de îmblânzire a vigilenţelor, reclama, în împrejurări adesea complicate, atitudini categorice, tranşante, cu riscurile, fireşte, de rigoare. Nu puţini autori au recurs, astfel, la sprijinul de regulă prompt al acestui referent de prestigiu şi înşişi editorii, pentru un plus de siguranţă, confruntându-se cu cărţi ce li se păreau sau erau, într-adevăr, dificile, apelau la Ion Ianoşi care, nu întotdeauna încântat de solicitări, răspundea prin referate ce facilitau apariţii, puse poate altfel sub semnul îndoielii. O muncă ce-i perturba, prin inopinate întreruperi, ritmul de elaborare a propriilor lucrări, de aceea, presupun, cu doza ei de altruism.

Ideea de moralitate, străbătându-i consecvent cărţile, nu e doar astfel simplu exerciţiu cărturăresc, livresc, ea i-a înrâurit şi reacţiile de uz curent, imprimând un anume inconfundabil stil comportamentului său civic de contemplator implicat, de solitar solidar.

Relaţia morală-politică nu e deloc liniară. În orice caz, Ion Ianoşi a ajuns la stânga din considerente, în primul rând, întemeiate moral şi pe bază intelectuală. *La stânga unde-i inima*, îi place lui Ion Ianoşi titlul unei cărţi a lui Leonhardt Frank, pentru echivalenţa sugerată între

stânga ca atitudine politică şi inima ca sediu al sentimentului moral. Isus şi Marx nu sunt deloc în opoziţie şi pot fi percepuţi, printr-o anumită grilă, foarte bine laolaltă pe temeiul, cum se exprimă Ion Ianoşi, al ideii de salvare de rău, de inumanitate. Mântuirea în cadrul supranatural ori lumesc ţine, prin reducerea la un imaginabil numitor comun, de metodologie. Profetismul, vizionarismul aparţin, în această accepţie, de arsenalul formelor ideatice vizând eliberarea de mecanismele asupritoare. O paralelă posibilă, nu pentru întâia oară, de altfel, efectuată, între concepţii şi doctrine cu nu puţine puncte comune de convergenţă. Desigur că şi Spinoza cu a lui iubire intelectuală de Dumnezeu se alătură în chip firesc acestei edificări prin prismă morală a unei filosofii a eliberării.

Ideea de umanism, stânga ca opţiune morală comunică, se înţelege, pe multiple canale, şi cu fanteziile utopice. Binele imaginat în proiect era un bine autentic, fericirea visată se întemeia pe fundamente reale? Umanismul, notează Ion Ianoşi, fie şi sincer, dezinteresat, mai favorizează prin timp şi dezumanizări. Frumoasele intenţii mai pavând, prin malefice deturnări, şi drumul spre iad. N-am dori să trăim, comentează Ion Ianoşi, nici în cetatea soarelui a lui Campanella, nici chiar în statul ideal platonician, dar asta poate după ce am experimentat la modul real binefacerile existenţei în mai recente state ideale. Acordul şi dezacordul între proiect şi înfăptuire... Dar e dezacordul oare obligatoriu? Extremismele au fost sau sunt şi ele justificate prin idealuri. Linia demarcatoare în stare să despartă şi în utopie binele de rău... Şi ce şi cât a

rămas din elanul unor începuturi? Fumul de cenuşă şi ceea ce s-a convertit în abstractă, speculativă iluzie. Şi încă sistemul de valori morale transgresând negura evenimentelor, posibilă stea polară şi ambiguă călăuză pe neumblate drumuri. Interogaţii, dileme la care Ion Ianoşi răspunde adesea prin alte interogaţii şi dileme. Certitudinile lui sunt în mişcare, derivă din înseşi neliniştile şi tensiunea căutărilor sale. Există însă această febră, o înfrigurare ce nu-l lasă să încrucişeze docil braţele şi să picotească la adăpostul unui obosit, resemnat abandon. Găseşte energia de a fi prezent în controverse, de a mai participa, în manieră proprie, la turniruri de idei, asumându-şi lucid, dar cu orgoliu, poziţia de singuratic pe un eşichier cu combatanţi ce-i mai pretind fiecare adeziune necondiţionată. Preferă să-şi rămână fidel, mai întorcându-se asupra sa însuşi într-un efort continuu de înţelegere şi autolimpezire, de confruntare onest comprehensivă cu sine şi cu ceilalţi.

Nu ezită să şi şocheze, mai şi contravenind curentului general de opinie, prin atitudini nete, tranşante, susţinute cu argumente intelectuale. Poate fi astfel, într-un anume sens, inoportun, dar nu mai puţin implantat într-o dispută de actualitate, chiar dacă problemele în cauză pot apărea unora datate, anacronice. Stângii autentice nu-i e străin principiul libertăţii, iar o dreaptă democratică nu-l va ignora pe cel al echităţii sociale. Dincolo de extremisme, „dialogul nu se va statornici decât în măsura în care stânga nu va nesocoti libertatea, iar dreapta nu va călca în picioare egalitatea. Veriga de legătură între ele ar

merita să şi-o asume(...) fraternitatea". Ion Ianoşi îşi aminteşte cum într-o epocă dominată de o dreaptă discriminatorie, degenerată rapid în extremism totalitar, stânga, cu conotaţiile-i afective particulare, i-a devenit de timpuriu criteriu esenţial de raportare la real, de orientare printre evenimente şi de discernere a valorilor. Era astfel de partea Abisiniei împotriva agresiunii musoliniene, a republicanilor spanioli în războiul civil, a eroilor lui Malraux în revoluţia chineză, a burilor sudafricani în conflictul cu colonialismul englez, împrejurare prilejuindu-i să se refere din nou, cu ironie, la viclenia istoriei ce avea să-i transforme peste vreme pe foştii apărători ai libertăţii în viitorii sugrumători, prin apartheid, ai acesteia. E chiar de partea taurului, ca victimă prezumtivă în coridă, cum se consideră alături de toţi împinşii şi goniţii în nedrepte încercuiri şi sub absurde asedii. Se delimitează, de aceea, la fel de tranşant şi de totalitarismele de stânga, chiar dacă, şi în cazul său, urmele ca o pecete persistentă a romantismului antifascist au obnubilat pentru o vreme defectele unui sistem drapat sub nobile principii, în stare să înceţoşeze nu doar privirea unor tineri abia ieşiţi din adolescenţă, dar şi să pună la încercare capacitatea de înţelegere şi opţiune a numeroase personalităţi de prim plan, exponenţiale ale secolului.

A extrage şi decanta dintr-un asemenea încâlcit păienjeniş de istorii – în care legea şi întâmplarea, dreptul şi nedreptul, elanul generos şi eşecul decepţionant lesne se amestecă, mai şi confundându-se, întorcându-se unele în altele – nişte coordonate morale, e o mereu reînnoită,

râvnită încercare pe care nu puţini, fie şi pentru uz propriu, şi-o asumă. Iar Ion Ianoşi tocmai asta şi face în cărţile sale cu forţă analitică, pasiune şi aplicaţie, proiectându-şi dilemele, obsesiile şi speranţele pe fundalul istoriei culturii şi spiritualităţii umane.

Nu e, cred, deplasată o referire la frecvenţa unui anumit joc cu destinul, cu cifrele rotunde în care Ion Ianoşi se implică şi se lasă implicat. La 50 de ani, observă el, i s-a născut întâiul nepot şi îşi scrie întâia carte de memorii. Într-o zi de 1 mai s-a născut şi la 22 decembrie şi-a terminat cartea despre Tolstoi şi încă alte plăcute, enigmatice potriviri, simetrii, denotând o integrare echilibrată, cu doza-i de dezechilibre, de ironie şi umor, în viaţa plină, fecundă ce i-a fost hărăzită.

Ion Ianoşi ţine să fie un martor fidel al timpului său, să-i surprindă şi să-i înregistreze din unghiuri multiple pulsul moral, tonusul special la întretăierea dintre epoci şi milenii. Departe de a se considera în ideile sale invulnerabil şi inamendabil, ştiind din experienţă cât de neîntemeiată şi comică e orice poziţie încremenită în definitiv şi absolut, într-o vreme propice mai ales întrebărilor, el s-a lansat chiar, pentru o mai deplină autoedificare, într-o tentativă de a transcrie pe viu, ca un conştiincios grefier, mărturii ale unor oameni cu o existenţă tensionată, bogată în evenimente relevante pentru istoria timpului nostru. Iar într-un articol anume axat pe această temă, a adresat un apel celor implicaţi din varii perspective în frământările şi dramele epocii, să se mărturisească într-o deplină sinceritate cu ei înşişi, pentru ca printr-o

alăturare şi cumulare de multiple şi diverse confesiuni să se ajungă la un tablou cât mai real şi complet al trăirilor individuale în măsură să favorizeze o viitoare obiectivă, posibilă sinteză spirituală. Demers poate uşor naiv, dar semnificativ pentru starea sa de spirit deschisă spre înţelegere, avidă de dialog.

De aici şi interesul real, curiozitatea, atenţia faţă de celălalt. Îi place să primească oaspeţi, să discute, să schimbe idei. Casa Ianoşi e o casă ospitalieră, în care amici, colegi, tineri colaboratori şi studenţi, cititori ai cărţilor sale doritori să-l cunoască, sunt oricând bineveniţi.

Autor prolific şi substanţial al unei opere de anvergură, preferând adesea zonele de interferenţă între domenii, estetician, filosof, istoric al culturii, moralist şi memorialist, alcătuitor de antologii din scrierile unor mari gânditori, mânuitor subtil al nuanţei, literat rafinat prin bogăţia expresivă a limbajului, forţa de sugestie a cuvântului, muzicalitatea frazei şi frumuseţea stilului, Ion Ianoşi e mai ales un neobosit truditor. Muncii, ca mijloc superior de salvare din primejdioase crize existenţiale, din apăsătoare angoase, i-a închinat, de altfel, pagini de o nobilă şi caldă vibraţie. Nu ezită să reia, amplificându-le, elogii ilustre aduse muncii, lucrului bine făcut. A fi înseamnă a face, câtă vreme omul face este, nu cunosc virtute mai mare decât munca, doar munca statorniceşte talentul. „Dar prieteni", citează el din *Doctor Faustus*, „de muncit întotdeauna am muncit, fără să ţin seama de nimic, am creat fără odihnă(...) fără somn, am trudit ca să înfăptuiesc opere grele după cuvântul Apostolului : «Celui care

lucruri grele caută, greu îi va veni»". Nu i-a venit nici lui Ion Ianoşi uşor. Dar are, îngăduindu-şi la o răspântie de ani o clipă de odihnă şi meditaţie, la ce privi în urmă. Pentru a-şi urma apoi, în pace şi fertilă înfrigurare, călătoria mai departe.

UN VEAC DE SUBTERANĂ

Costică Brădățan

...Dostoievski nu e adesea aici decât un pretext pentru exprimarea propriilor mele gânduri.

(André Gide[1])

1.

„Oi fi vreun palavragiu, un inofensiv palavragiu sâcâitor, cum suntem toţi; dar ce să-i faci, dacă menirea directă, unica menire a oricărui om deştept e pălăvrăgeala, adică trăncăneala fără rost, practicată cu bună ştiinţă?"[2] Iată-l pe omul din subterană încercând – pentru a câta oară? – să se autodefinească! Într-adevăr, ca mai toate personajele dostoievskiene, şi eroul subteranei vorbeşte aproape mereu, vorbeşte la nesfârşit, vorbeşte până şi atunci când ţi se pare că tace. O locvacitate cumplită, „descreierată", o *locvacitate suspectă* acoperă toată lumea dostoievskiană de te miri că n-o sufocă. Fiecare *trebuie* să spună totul, să descrie totul, să se pronunţe numaidecât asupra tuturor fleacurilor, ca şi a rosturilor ultime ale lumii; un lucru încă nedescris de limba oamenilor nu este întreg, e neisprăvit, doar părelnic, ca şi cum

nu s-ar fi *înfiinţat* încă în toată puterea cuvântului. „Cărţile lui Dostoievski sunt construite din imense destăinuiri, nesfârşite monologări şi dialogări... Eroii îşi trăiesc cel mai deplin viaţa atunci când şi-o povestesc, ei vorbesc aproape tot timpul...”[3] Nu contează atât să trăieşti, cât mai ales *să spui*, să spui frenetic, pătimaş, să spui isteric că trăieşti. Cuvintele formează, astfel, o ţesătură blândă, suavă care se aşază peste lucruri, luându-le întrucâtva din brutalitate, sublimându-le. Prin urmare, să vorbim!

„Oamenii din subterană vorbesc tot timpul, şi nu-i prea ascultă pe ceilalţi. Ei se destăinuie fără întrerupere, ţin discursuri, monologhează. *În subterană vorbăria neîncetată e obligatorie...* ”[4] (*subl. mea* – C.B.) Nu le mai tace gura nicicând, cuvintele lor acoperă, copleşesc, sufocă realul, îşi câştigă independenţa şi devin autarhice, cresc singure parcă din nimic şi îşi duc viaţa lor solitară, paralel cu viaţa lumii; puse iscusit laolaltă, formează ştiinţa desăvârşită, înţelepciunea universală ce-l caracterizează neapărat pe omul subteran: „Să nu râdeţi: am şi pentru asta explicaţia cuvenită; am explicaţii pentru orice, puteţi fi siguri.” Ca atare, pentru Dostoievski *cuvântul* este totul; cuvântul are un ascendent neîndoielnic asupra celorlalte componente ale artei sale. Merejkovski spunea, în acest sens, un lucru cum nu se poate mai profund: dacă la Tolstoi auzim pentru că vedem, la Dostoievski *vedem pentru că auzim*. N-are deloc însemnătate adevărul sau falsul a ceea ce spui, corespondenţa sau lipsa ei în raport cu realul. Nu. Important este doar să spui, să spui de dragul spunerii, să spui şi atât: „Ba, aş zice, mai bi-

ne-ar fi dacă măcar aş şi crede ceva din ce-am tot scris pe-aici. Vă jur, domnilor, nu cred un singur cuvinţel din câte v-am înşirat! Sau poate cred, dar, în acelaşi timp, nu ştiu de ce, bănuiesc şi simt că tai la piroane, de parc-aş fi o secătură patentată." Important la culme este, pentru omul subteranei, *actul zicerii*, şi nu obiectul ei, *ceea ce* se zice. Iată-l cum se alintă, cum se încântă de sine, cum se răsfaţă, iată-l nemăsurat de locvace şi de iscusit! Nimic nu-l bucură mai mult decât faptul nud al vorbirii. Tulbure însă, stranie fericirea aceasta ce însoţeşte îndeaproape incontinenţa verbală!

E ca şi cum Dostoievski ar fi profeţit – şi şi-ar fi transpus în operă – *stilul* întregii noastre civilizaţii moderne, marca ei fundamentală: risipa, inflaţia de cuvinte, patologia logosului, ascendentul general al cuvintelor asupra lucrurilor, *ideologia*. Toată opera lui Dostoievski este paradigmatică pentru această civilizaţie, ca şi cum ea i-ar fi fost modelul, matca din care civilizaţia aceasta a binevoit să se nască. (Şi zicând „civilizaţia modernă" mă refer, bineînţeles, mai ales la acest din urmă secol, la acest secol bolnav şi isteric care o încununează şi-i dezvăluie, îi *vădeşte* tot ce are ea mai esenţial.) Am avut în vedere aici mai ales *Însemnările din subterană*; nu o carte, ci chiar o „cărticică", însă prisosind de atâtea sensuri profetice ce aveau să se întrupeze implacabil în toată sminteala acestui veac. Vorba lui Nietzsche: *Unii se nasc postum!* În plus, „această operă se caracterizează printr-o extraordinară cuprindere ideatică, temele şi ideile

din creaţiile următoare ale lui Dostoievski fiind aproape toate schiţate aici în forma lor nudă, simplificată"[5].

Într-o scrisoare către fratele său, Dostoievski însuşi dezvăluie, numeşte „cheia" *Însemnărilor din subterană*: „I-ul capitol, după toate aparenţele, e vorbărie goală: dar în ultimele 2 capitole, această vorbărie *se soldează* brusc cu o catastrofă neaşteptată"[6]. (*subl. mea* – C.B.) Întocmai la fel se întâmplă cu orice ideologie: *se întrupează*; acesta pare a fi sfârşitul cumplit al oricărei *spuse* omeneşti. Iar aici stă şi toată grozăvia ei: din vorbărie nevinovată, din trăncăneală gratuită se naşte nelegiuirea. Curată magie: mai întâi se vorbeşte, se rosteşte, se descântă, se conjură, iar asta face ca mai apoi să se producă realmente *ceva*; cuvântul cheamă realul, şi nu invers. Dumnezeu făcuse mai întâi lumea, iar Adam *o numise* abia *după aceea*. Pe când aici, la oameni, totul se petrece de-andoaselea.

Căci iată o lege fundamentală a vieţii, un *sens* fundamental al acestei lumi: *pământul parodiază Cerul*, lumea „de aici" schimonoseşte, răstălmăceşte şi ia mereu în răspăr lumea „de dincolo". Toată istoria universală nu pare a fi altceva decât o astfel de parodie; o seculară, perpetuă „cădere în profan" face toată istoria oamenilor, nevoiţi astfel să se hrănească din firimiturile îndoielnice, vagi ale banchetelor cereşti; în mâinile oamenilor, „lucrurile sfinte" par mereu să se prefacă în propria lor parodie. Dar, să ne înţelegem, parodia aceasta e tot ce poate fi mai sincer şi mai bine intenţionat; pur. şi simplu, orice s-ar strădui omul să facă, oricât suflet ar pune, până la urmă tot asta iese din mâinile sale: *o parodie*. Îmi închi-

pui că nu la altceva decât tocmai la această cumplită parodie se referă şi Thomas Mann atunci când spune, în *Doctor Faustus*, aceste vorbe stranii: „...în muzica suavă, susurată a sferelor şi îngerilor nu e o singură notă să nu-şi aibă riguros corespondenţa în râsul diabolic". Acesta pare a fi tot sensul istoriei: oamenii parodiază Cerul, iar dracul, „înfricoşatul şi preaiscusitul duh, duhul nimicniciei şi al nefiinţei", dracul râde de se strică; râde de această parodie, dar mai ales râde *prin* această parodie. Râde pesemne şi acum, vicleanul, din umbra peniţei mele.

Dacă în *Scriptură* se spune: „La început era Cuvântul", oamenii spun: „La început sunt întotdeauna cuvintele". Gândiţi-vă numai, ca să revenim la Dostoievski, gândiţi-vă cât de mult vorbeşte Marele Inchizitor în faţa lui Hristos venit a doua oară, în faţa Cuvântului, cât de mult, cât de iscusit, cât de temeinic şi de înfricoşător vorbeşte el în faţa Logosului care tace, tace la nesfârşit, tace de te scoate din minţi: „L-a ascultat tot timpul cu luare aminte, liniştit, privindu-l pătrunzător, drept în ochi, fără să-i obiecteze nimic. Bătrânul ar vrea totuşi să-i audă glasul, să-i spună ceva, orice, măcar un cuvânt, fie el cât de amar, cât de cutremurător"[7]. Ei bine, ce altceva decât o astfel de cumplită parodie poate să aibă în vedere Şestov atunci când spune că „*Însemnările din subterană* ar putea servi drept excelent comentariu la faptele sfinţilor"[8]? Ce altceva? Sau atunci când, tot el, vorbeşte de „stâlpnicul" Kirillov[9], ori atunci când Ivan Karamazov, într-o tavernă oarecare, îl ispiteşte pe seraficul Aleoşa, căutând să-i dovedească negru pe alb că problemele existenţei lui

Dumnezeu şi nemuririi sufletului, pe de o parte, şi problemele „socialismului, anarhismului sau transformării lumii după un nou calapod", pe de altă parte, sunt „aceleaşi în fond, numai că privite din alt punct de vedere"[10] ?

Fantasmele verbale şi alcătuirile iscusite de cuvinte fac, astfel, cea mai însemnată, cea mai mare parte a vieţii noastre. *Discursul* este forma noastră privilegiată şi jalnică de a fi în lume: „ – Apă, dă-mi apă, uite-o acolo! am bâguit cu glas stins, dându-mi seama, de altminteri, că m-aş fi putut lipsi şi de apă şi de aceste bâiguieli leşinate. Dar eu *mă dădeam în spectacol*, ca să zic aşa, *pentru a salva aparenţele, deşi criza era veritabilă.*" (*subl. mea* – C. B.) Intrând în pădure, noi intrăm, vorba lui Heidegger, în cuvântul „pădure". Toată substanţa fiinţei noastre stă parcă tocmai în lipsa ei de substanţă, în inconsistenţa ei funciară. Şi tot ceea ce *ni se întâmplă* nu e decât o consecinţă a acestui fapt. Ni se întâmplă, deci, ca vorbele să *facă ceva*. Iar aceasta se numeşte *încarnare*. Sau, mai precis, cu vorbele omului din subterană: „naşterea nemijlocită din idee". Toate grozăviile acestui veac aşa s-au născut, nemijlocit din idee: s-a *spus*, bunăoară, că istoria are un sens, şi atunci oamenii s-au apucat să se omoare între ei ca să împlinească acel sens; s-a *spus* că există „legi inexorabile ale destinului istoric", şi oamenii s-au şi apucat să se închidă în lagăre ori să se extermine ca să respecte, chipurile, acele legi; chiar dacă nu ştiau prea bine despre ce era vorba.

În sfârşit, în *Demonii* Dostoievski a înfăţişat acest lucru în chip unic, genial, în forma lui cea mai elocventă

posibilă: Piotr Stepanovici, întruchiparea nelegiuirii, nelegiuirea în starea cea mai pură, ceva mai presus de care nu poate fi închipuit în ordinea ticăloşiei, este odrasla, este *fiul* – carne din carnea lui Stepan Trofimovici Verhovenski, ilustru savant fără operă, ins alcătuit numai din citate franţuzite, din sintagme şi expresii scânteietoare, calambururi sterpe şi fraze stafidite din clasici, un om copleşit, ucis de cuvinte, abia supravieţuindu-şi. Filiaţia aceasta nu e ascunsă niciodată. Dimpotrivă, e urmărită aproape cu cinism şi întotdeauna cu multă artă în tot romanul.

Dar ce înseamnă până la urmă tirania cuvintelor? Ce-au făcut din noi cuvintele? Răspuns: „Noi măcar nu mai ştim pe unde-o trăi acuma viul, ce-i el, cum se numeşte? Lăsaţi-ne singuri, fără carte la îndemână, şi ne vom încurca imediat, ne vom pierde, nu vom şti la ce să aderăm, ce linie să urmăm; ce să iubim şi ce să urâm, ce să respectăm şi ce să dispreţuim? Nouă ne e penibil până şi să fim oameni, oameni cu trup şi cu sânge adevărat, propriu, ne e ruşine de asta, socotim acest lucru degradant,. tindem să fim habar n-am ce oameni – îndeobşte, ceva ce încă nu s-a pomenit. Suntem născuţi morţi şi, de altminteri, de mult nu ne mai naştem din părinţi vii, lucru care ne place din ce în ce. Am prins gust. În curând vom născoci cumva şi naşterea nemijlocită din idee." Aşadar, între noi şi fundamentele vii ale vieţii s-a strecurat – Dumnezeu ştiu cum – un văl amăgitor şi atotcuprinzător în care pururea ne încurcăm şi ne prindem, şi ne rotim bezmetici printr-însul, nemaiştiindu-ne începutul şi sfârşitul, nemaigăsind nimic ferm în juru-ne de care să ne ţi-

nem. Ne-am pomenit într-o bună zi – iată-ne! – deja prăfuiţi, ne-am pomenit că nu suntem nimic altceva decât niscaiva oameni de hârtie, fiinţe livreşti, îndoielnice, rătăcind printre cuvinte, copiii tipografiilor – „făpturi bicisnice şi slute”.

Cum se va rupe acest văl cumplit, de unde să începem a-l sfâşia? Şi cine, cine o va face, dacă noi toţi ne-am prins într-însul?

2.

Există, deci, în lumea lui Dostoievski – în lumea noastră – două planuri fundamentale, două nivele radicale în raport cu care se împarte tot ceea ce există: mai întâi, *planul din faţă*, loc al existenţei oarecum tâmpe, al istoriei superficiale, calme şi *nevinovate*, patrie a banalelor, a prea-fericitelor habitutini verbale şi a existenţei livrate automatismelor; apoi, *planul din spate*, fundalul, planul cumplit al fundamentelor vieţii, al rădăcinilor ultime ale fiinţei. Fără a fi scăpat deja de nevolnicia şi deşertăciunea primului nivel, dar şi fără a fi pipăit încă adevărul salvator al fundamentelor celui de-al doilea, Dostoievski rămâne mereu *între* aceste planuri, lăsându-ne mereu doar să le bănuim, ispitindu-ne cu ele, ba cu unul, ba cu celălalt, după voia lui suverană, dar niciodată abandonându-ne definitiv într-unul sau într-altul. Iar acest lucru, situarea existenţială în acest *interval*, face *arta*, arta desăvârşită şi neîntrecută a lui Feodor Dostoievski.

Mai întâi, toată lumea lui Dostoievski ţi se înfăţişează cuprinsă de un dinamism cu totul neobişnuit, o lume

isterică, bezmetică, febrilă şi mereu aproape beată. Pretutindeni patimi întunecate dezlănţuindu-se apocaliptic, scandaluri atroce în plină desfăşurare, intrigi „cutremurătoare", suspansuri aproape poliţiste. Asta i-a şi făcut pe unii exegeţi să considere opera dostoievskiană şi sub specia „romanului de aventuri". Iată ce poate spune în acest sens un Leonid Grossman: „El a recurs până şi la şabloanele acestui gen literar. Când era prins de munca trepidantă a unei lucrări urgente, se lăsa ispitit de tribulaţiile de aventură în circulaţie, acaparate de autorii de romane bulevardiere şi de romane-foileton... Nu a rămas, cred, nici un atribut al vechiului roman de aventuri pe care Dostoievski să nu-l fi utilizat. Pe lângă crime misterioase şi catastrofe uriaşe, titluri de nobleţe şi averi neaşteptate, găsim la el cea mai tipică dintre trăsăturile melodramei – pe aristocraţii care cutreieră cartierele mizere, fraternizând cu drojdia societăţii"[11]. Etc. etc.

Fireşte, toată această cochetare cu genurile bulevardiere este un truc, o mască oarecare dindărătul căreia Dostoievski îi pregăteşte cititorului lucruri teribile, neobişnuite, *lucruri esenţiale*. Grossman însuşi întrevede acest fapt, atunci când vorbeşte despre „tendinţa de a introduce extraordinarul în desişul cotidianului, de a reuni la un loc, după principiul romanticilor, sublimul şi grotescul şi de a aduce la hotarul fantasticului chipuri şi fenomene din realitatea zilnică, trecute printr-o insesizabilă transfigurare"[12]. Dostoievski ia mereu ca pretext, ca „material" agonia realului, aventurile curente petrecute indefinit în primul plan tocmai pentru ne trimite la însemnătatea lor

enormă proiectată în severitatea glacială a planului din urmă. Iar asta o face, în stilul său atât de caracteristic, *radicalizând*, deformând până la desfiinţare întâmplările, faptele şi lucrurile oamenilor.

Să luăm, de pildă, *scandalul*. Scandalul umple toată opera lui Dostoievski, totul e aici scandal ori pe cale de a deveni scandal: „«scandalul», prima şi cea mai exterioară manifestare a patosului personalităţii, joacă un rol imens în operele lui Dostoievski", spune S. Askoldov[13]. Dar scandalul nu e la Dostoievski scandal pur şi simplu, scandal şi atât, ci expresia îngroşată, zgomotoasă, cinică a *altceva*, obiectivarea vizibilă a unei realităţi mult mai adânci care caracterizează la un alt nivel lumea lui Dostoievski: *răzvrătirea*, „insurecţia metafizică". Scandalul este simbolul vizibil al răzvrătirii. Şi nu există aici răzvrătire neînsemnată, nesemnificativă. Orice răzvrătire este, la Dostoievski, *revoltă metafizică*. Răzvrătirea omului din subterană, de pildă, e chiar mult mai radicală decât cea a lui Ivan Karamazov. Dacă Ivan se mai înduioşează şi, astfel, catadicseşte să-l lămurească pe Aleoşa, să „coboare" până la el şi să-i înfăţişeze atât de bine, atât de concret-convingător raţiunile răzvrătirii sale încât acesta e nevoit să-l încuviinţeze, răzvrătirea omului din subterană e de-a dreptul abstractă, abstractă şi necruţătoare, este *geometrică*, matematic-exactă: „...dar, domnilor, doi ori doi fac patru nu mai e viaţă, ci începutul morţii.... După părerea mea, doi ori doi fac patru nu-i decât o impertinenţă." Atât! Ivan se poartă de-a dreptul creştineşte, adună „fapte exemplare" care să-i „întemeieze" cât de

cât răzvrătirea, pe când la eroul subteranei răzvrătirea e în stare pură, nudă, nemăsurat de cinică: *nu accept!* Şi atât. „Dacă-i pe ales: să se dărâme lumea, ori să-mi beau eu ceaiul, eu spun că mai bine s-ar dărâma lumea, numai să-mi pot eu bea ceaiul." O lume în care doi ori doi fac patru nu merită decât asta. Dacă doi ori doi fac patru, mi-e *totuna*, inevitabil mi-e *totuna* dacă ea există sau nu, mi-e *totuna* dacă eu însumi sunt sau nu sunt, mi-e *totuna*... Şi astfel, problema pusă aici, deşi formulată abstract, „de la înălţime", devine problema fundamentală a vieţii mele, insuportabil de concretă, „blestemata" problemă care face om dintr-un animal biped şi fără pene: „Trebuie să alegi: să-l contrazici pe doi ori doi fac patru, ori să admiţi că moartea este concluzia vieţii, tribunalul ei suprem"[14]. Căci *doi ori doi fac patru este, iremediabil, începutul morţii*.

La Dostoievski totul se petrece, astfel, la marginea vieţii, undeva la limita cea mai îndepărtată a fiinţei. O peliculă neverosimil de subţire desparte aici fiinţa oricărui lucru de nefiinţa lui. Asta l-a făcut, pesemne, pe N. K. Mihailovski să-l numească „un talent crud"[15], iar pe Berdiaev să-l socotească drept „cel mai mare metafizician rus"[16]. El vede totul cu un necruţător *ochi expresionist*: mută lucrurile din făgaşul lor firesc, din albia lor curentă, şi le aşază la limita extremă a fiinţei lor, la marginea lor cea mai primejdioasă. Uite-aşa, să vedem ce-o să se mai aleagă acum de ele!

Elogiind odată frumuseţea şi adâncimea uimitoare a limbajului ştiinţelor exacte, Constantin Noica se minuna

de plasticitatea expresiei: „limită de rupere". Ei bine, Dostoievski aduce totul aici, la *limita de rupere*. Abia aici înţelege el să probeze adevărul şi temeinicia unui lucru, să *dovedească* acel lucru în faţa Absolutului; în faţa planului din urmă, a fundamentelor vieţii. Tot în asta constă poate şi marele secret al artei sale: a pune problemele vieţii, situându-te undeva la marginea ei, situându-te aproape pe poziţiile cumplite ale morţii; a pune problemele fiinţei, situându-te la limita ei, stând deja – aproape indecent – cu un picior în neant. Timpul, bunăoară, nu e lăsat niciodată să curgă după firea lui. Nu. E siluit, e parcă ispitit să-şi iasă din ţâţâni şi să se prefacă în veşnicie. Ca şi cum de după fiecare colţ ne-ar pândi mereu Apocalipsa: „... de aici ritmul rapid, de catastrofă, al acţiunii, «vârtejul», dinamica lui Dostoievski. Dinamica şi repeziciunea nu înseamnă... victoria timpului, ci depăşirea lui, deoarece repeziciunea este singurul mijloc de a depăşi timpul în timp.(...) În sfârşit, ... această particularitate s-a manifestat în eshatologismul lui Dostoievski – politic şi religios – în tendinţa sa de a apropia «capătul», de a-l dibui în prezent, de a ghici viitorul ca pe ceva ce există de pe acum în lupta forţelor coexistente"[17].

Nici un fel cruţare în arta lui Dostoievski, nici urmă de *decenţă*, de omenească timiditate în a duce totul „până la ultimele consecinţe". Şi să remarcăm acest lucru fundamental: cruţarea, decenţa şi timiditatea ar trebui să fie, aici, *forme esenţiale ale instinctului de autoconservare*! Renunţând la ele, te livrezi numaidecât spaimelor de tot soiul, viaţa ţi se preface într-un nesfârşit coşmar – iar

astfel îţi primejduieşti iremediabil supravieţuirea. „Dacă Dumnezeu nu există, atunci totul e permis." Uite-aşa, negru pe alb, totul e permis, şi cu asta basta; altceva, ceva mai „de mijloc", ceva mai *rezonabil* nu e nicidecum posibil. Ivan Karamazov este şi aici neîntrecut. Iar dacă totul e permis, atunci lumea toată se preface într-un veşnic carnaval, într-o parodie cosmică. *Carnavalescul* este, astfel, una din formele sub care i se înfăţişează lumea lui Dostoievski. Dar şi aici, ca şi în cazul scandalului, carnavalul nu este carnaval pur şi simplu, carnaval şi atât, ci obiectivarea, *simbolul* (*Alles Vergangliche ist nur ein Gleichnis!*) a ceva mult mai profund. Căci această „viziune carnavalescă a lumii", după expresia lui Bahtin[18] – cel care a studiat în profunzime fenomenul la Dostoievski – este consecinţa nemijlocită a lui „totul e permis", care, la rându-i, nu e decât urmarea întru totul necesară, matematic necesară a lui „Dumnezeu nu există", a lui *Gott ist tot*. „Vesela relativitate" specifică carnavalului obişnuit înseamnă aici totala, absoluta relativitate. Nici nu se putea ajunge, în cazul lui Dostoievski, altundeva decât aici, la ceva „absolut".

Iată, apoi, un alt exemplu tipic dostoievskian de situaţie fără ieşire, de *întrebare indecentă*: „Te rog stăruitor să-mi răspunzi cinstit la o întrebare: închipuieşte-ţi că ţi-ar fi dat să clădeşti cu mâna ta destinul omenesc spre fericirea tuturor, ca lumea să se poată bucura în sfârşit de linişte şi de pace, dar că, pentru a ridica această construcţie, trebuie neapărat, e absolut necesar să ucizi în chinuri o singură făptură plăpândă, bunăoară pe

copilaşul acela care se bătea cu pumnişorii în piept, să pui la temelia construcţiei lacrimile lui nerăzbunate. Spune, ai accepta în aceste condiţii să fii tu arhitectul? Mărturiseşte cinstit!"[19] Iată cine sfâşie vălul Mayei, iată cine ne arată cu degetul întins unde ni se sfârşeşte condiţia obişnuită, existenţa neproblematică: „Vreau să văd cu ochii mei ciuta tolănindu-se alături de leu şi victima îmbrăţişând pe cel ce-a înjunghiat-o"[20].

În sfârşit, îndrăzneala, *indecenţa logică* şi, prin urmare, *sinceritatea cu sine* de care dă dovadă Kirillov sunt poate şi mai năucitoare:

„...Dumnezeu este necesar, şi de aceea trebuie să existe.

— Perfect.

— Dar eu ştiu că el nu există şi nu poate exista.

— Aşa e mai exact.

— Cum de nu înţelegi că *un om stăpânit de asemenea două idei nu poate rămânea în viaţă*?" (*subl. mea* – C.B.); „Nu înţeleg cum a putut până acum un ateist, ştiind că nu există Dumnezeu, să nu se omoare imediat? Să-ţi dai seama că nu există Dumnezeu şi să nu-ţi dai seama imediat că tu însuţi ai devenit prin aceasta Dumnezeu, este o inepţie, altminteri te omori imediat"[21]. Iată *„problemele finale" gol-goluţe*! Mai departe de aici, evident, nu se poate merge. Aici sfârşeşte tărâmul literaturii, tărâmul oamenilor şi începe altceva, *cu totul altceva*.

La Kirillov, aşadar, nu pot coexista două absoluturi. Ori Dumnezeu, ori omul. *Ori-ori* – iată, deci, tot radicalis-



mul kierkegaardian, înfăţişat aici sub manta rusească! Şi nici nu e singurul punct unde Dostoievski se apropie de existenţialism; aproape toate marile sale obsesii, existenţialismul şi le revendică din subterană. „Nu pot să văd vreun motiv, spune Walter Kaufmann, pentru care să-l numesc pe Dostoievski existenţialist, dar cred că prima parte a *Însemnărilor din subterană* este cea mai bună uvertură ce s-a scris vreodată pentru existenţialism. Cu o vigoare şi o fineţe inimitabile, sunt afirmate aici toate temele lui majore, încât, citind (*Însemnările*), îi putem recunoaşte pe toţi ceilalţi aşa-numiţi existenţialişti, de la Kierkegaard la Camus”[22].

Această constantă exagerare expresionistă face ca, odată ajuns aici, la limita radicală a tuturor lucrurilor (limita lor *de rupere*), la ultima lor rădăcină, Dostoievski să nu mai lucreze parcă cu personaje, motive, subiecte etc., ci de-a dreptul cu elemente, cu *stihii*: viaţa, moartea, suicidul, iubirea, ura, răzvrătirea („insurecţia metafizică”), demenţa, nimicul etc. – *esenţe pure* care, pesemne, compun lumea din punctul de vedere al veşniciei. E ca şi cum Dostoievski ar fi ajuns nu ştiu ce iscusit alchimist ce se tot străduie să obţină, în condiţii de laborator, esenţa pură, sublimată, eternă a omenescului.

În sfârşit, această pornire viscerală către radicalitate e mai ales o trăsătură *rusească* a artistului Dostoievski. A devenit aproape un loc comun, o banalitate să vorbeşti despre „extremismul” ruşilor. Întotdeauna „spiritul lor tinde spre extrem, spre limită”[23]. Dostoievski însuşi era mult prea conştient de această pornire stranie:

„...temperamentul ruşilor ne uimeşte nu numai pe noi, ci întreaga Europă! Dacă unul dintre noi se converteşte la catolicism, se face de-a dreptul iezuit şi se alătură neapărat elementelor celor mai subterane ale acestei secte; dacă devine ateu, vrea numaidecât ca credinţa în Dumnezeu să fie smulsă prin forţă, cu alte cuvinte şi prin sabie!... Şi ai noştri nu devin simpli atei, ei încep *să creadă* în ateism ca într-o religie nouă...”[24] Berdiaev crede chiar că acest lucru este, de fapt, esenţial, definitoriu pentru spiritul rus: „Ruşii îşi exprimă cel mai bine trăsăturile atunci câd sunt *apocaliptici* şi *nihilişti*”[25]. Şi tot el vorbeşte despre o anumită „isterie metafizică a sufletului rus”[26] (*Isterie metafizică* – într-adevăr, ăsta da specific naţional! Probabil însă că trebuie să te numeşti Nikolai Berdiaev ca să poţi spune aşa ceva.) Asta face din ruşi un popor „deosebit de înzestrat din punct de vedere spiritual”, dar, mai ales, deosebit de generos, predispus la cele mai inimaginabile experimente metafizice pe propria piele – *experimentum in anima vili*. (În acest sens, pesemne, Paul Zarifopol spunea că ruşii au „virtuozitatea durerii”.) Rusia a devenit astfel, Dumnezeu ştie cum, un soi de *laborator al istoriei*, un atelier de verificat idei, lucru atestat cu prisosinţă mai ales de istoria ultimelor două secole. Anarhismul, nihilismul, comunismul extrem – toate s-au născut în Occident, s-au născut acolo poate mai mult în glumă, mai mult ca moft, *livreşte*, însă în Rusia au fost experimentate, *pe viu*, în chipul cel mai serios cu putinţă. Iată drăceasca, inimaginabila ironie a istoriei: în Rusia nimic nu poate fi mai fantastic decât

realitatea, „în Rusia adevărul are întotdeauna un caracter fantastic”[27], pe când fantasmele, produsele îndoielnice ale închipuirii sunt aici, în Rusia, cum nu se poate mai adevărate şi, ca atare, trebuie luate cu sfinţenie în serios; sunt literă de Evanghelie. Ruşii, fatalmente, nu pot niciodată să nu se ia în serios.

Ei bine, la un artist de talia lui Dostoievski acest simţ metafizic, acest eshatologism naţional nu poate să ia decât forma celui mai desăvârşit şi mai riguros profetism: „Cu o previziune genială, a simţit bazele ideatice şi caracterul viitoarei revoluţii ruse, poate chiar mondiale. El este proorocul revoluţiei ruse, în sensul cel mai concret. Revoluţia s-a săvârşit în felul lui Dostoievski.... Romanul *Demonii* nu descrie prezentul, ci viitorul. În realitatea rusă a anilor ’60 şi ’70 nu existau încă Stavroghin, Kirillov, Şatov, Piotr Verhovenski, Şigaliov. Aceşti oameni au apărut mai târziu, în secolul XX”[28]. Iată cum s-a întâmplat ca Dostoievski să fie atât de puţin contemporanul contemporanilor săi, spre a fi, în schimb, aproape mai mult decât contemporanul nostru.

3.

Şi totuşi, toată această isterie seculară devine în curând *suspectă.* E prea insistentă şi, până la urmă, ajunge de-a dreptul bătătoare la ochi: trebuie să ascundă ea ceva cu adevărat semnificativ, ceva mai adânc decât ea însăşi. Ei bine, dincolo de toată agitaţia nepotolită, dincolo de toată deşertăciunea imediat vizibilă, se întrevede într-adevăr *altceva*. Lumea lăuntrică a lui Dostoiev-

ski are, în această privinţă, nu ştiu ce *asemănare* cu lumea hindusă. André Gide a avut chiar această intuiţie teribilă a „asiatismului" lui Dostoievski: dacă Balzac s-a născut din contactul Evangheliei cu spiritul latin, spune el, Dostoievski s-a născut din întâlnirea Evangheliei cu budismul, cu spiritul asiatic[29]. După tot neastâmpărul, după toată patima deşartă a personajelor, poţi să întrevezi uneori, ici şi colo, fundalul rece, liniştit, etern: *capătul* acestei lumi. Dincolo de plenitudinea vădită a vieţii, nu se putea, în continuare, un şi mai prea-plin, ci tocmai dimpotrivă: nimicul, lipsa. Astfel, la Dostoievski, se întâmplă câteodată ca imperiul neantului să străpungă acest şubred văl al Mayei şi să-i dovedească în felul acesta toată nimicnicia. După atâta zgomot, o linişte de gheaţă. În spatele isteriei sălăşluia – iată! – tăcerea, tăcerea cumplită a nefiinţei. Evident – să fim lămuriţi! – aici nu este deloc vorba de Nimicul inefabil al teologilor, de cel mai înalt şi mai sfânt loc de poticneală al cuvintelor oamenilor ce caută să numească absolutul lui Dumnezeu („...printre toate cuvintele improprii pentru a numi Eshatonul, cel mai puţin impropriu este cuvântul «nimic»"[30]). Nu, nicidecum; ci de un nimic mai la îndemână, de un nimic – aţi ghicit, fireşte! – *parodic*, un nimic pe măsura noastră, a subteranei. Mai simplu spus, de nimicul ce-l presupune moartea, inexistenţa lui Dumnezeu, de nimicul nihiliştilor. Căci nihilismul chiar astfel s-a născut: din moartea lui Dumnezeu; Dumnezeu a murit şi au apărut nihiliştii. Nimicul avut în vedere aici este cel creat prin următoarea situaţie, figurată laconic şi expresiv de Jacobi în legătură

cu filosofia lui Fichte: *„...dacă nu există Dumnezeu, este imposibil ca omul şi tot ce-l înconjoară să nu fie simple năluci"*[31]. (*subl. mea* – C.B.)

Iată, în sfârşit, *planul din spate*, „planul cumplit al fundamentelor vieţii" pe care l-am tot anticipat. Este chiar locul acesta gol, pustiu; fusese Cineva aici odinioară, dar acum se pare că nu mai e nimeni, nu mai e *nimic*. Evident, şi acesta poate fi un nimic cât se poate de respectabil, însă va fi considerat mereu sub specia parodiei, ca o *parodie* a celuilalt, a Nimicului teologiei apofatice. Întrucât şi mistica, ca orice lucru sfânt, e sortită parodiei, nimic nu ne împiedică să-l considerăm – înnobilându-l întrucâtva – un nimic „trăit, mai aproape de mistici, chiar dacă de un alt tip decât al acestora"[32]. Nimicul, pentru a fi resimţit, „trăit", nu trebuie neapărat să fie spaţializat, ipostaziat teologic, nu trebuie să i se asigure nu ştiu ce tip de existenţă. Faptul – nud, banal, dar răvăşitor – că *nu ştiu* de unde vin şi încotro mă duc înseamnă deja prezenţa nimicului în viaţa mea. Faptul cotidian că nu am un Dumnezeu, care să-mi dea răspuns la toate şi să mă facă să mă simt veşnic, mă face să aflu pretutindeni numai inconsistenţă şi deşertăciune; nimic nu mai e sigur acum şi nici un lucru nu-mi mai spune nimic. Nimicul ajunge astfel să mă impresoare din toate părţile. Neapărat *îl trăiesc* cumva, căci altfel nu mi-ar răpi zilele şi nopţile, dar aceasta, deşi cât se poate de sinceră, nu e decât o trăire oarecum de mâna a doua, una parodică, de vreme ce nu vreau să ştiu nimic despre Nimicul propriu-zis. Iar aici stă poate şi tot *sensul* acestui secol al XX-lea: dincolo

de toate isteriile, dincolo de nemaipomenitele sale aventuri istorice, stă – mut şi întunecat – abisul, spaima înfricoşătoare a *încotro*-ului. E ca şi cum, secolul acesta ar fi doar *ideea lui Dostoievski* „coborâtă în stradă".

Şi aici, în problema neantului, Dostoievski e iarăşi un maestru neîntrecut. El presimte în nihilism o atitudine metafizică fundamentală, definitorie a omului modern. „Prin Dostoievski, nihilismul parvine la statutul de categorie existenţială"[33]. Din punct de vedere estetic, ca să exteriorizeze, ca să *întrupeze* cumva nimicul, el apelează la aceşti numeroşi *agenţi ai neantului*, precum „omul din subterană", „omul ridicol", Raskolnikov, Ippolit, Kirillov, Ivan Karamazov, Piotr Verhovenski ş.m.a. Aceştia sunt inşi cărora *le e totuna*; e una din categoriile tipologice cele mai originale create vreodată în toată literatura universală. Ei sunt, între altele, cei care au dat răspunsul cel mai neprevăzut şi mai năucitor la întrebarea metafizică fundamentală: „De ce există ceva mai curând decât nimic?" Şi iată acum cumplitul lor răspuns: „Mi-e totuna dacă există ceva sau dacă nu există nimic, mi-e totuna...!" Menirea lor unică a fost parcă aceea de a încarna sensul unei ciudate expresii hegeliene: *Das Sein und das Nichts sind ein und das selbe* – Fiinţa şi nimicul sunt totuna. Ei sunt ca şi cum n-ar fi. Revelaţia „omului ridicol" este cum nu se poate mai grăitoare pentru „funcţionarea" lăuntrică a acestui tip de atitudine: „...o crâncenă tristeţe mi se cuibărea în suflet din pricina unei chestiuni, care îmi copleşea întreaga făptură peste orice închipuire: mă podidise convingerea că pretutindeni pe

lume e *totuna*.... Brusc mi-am dat seama că mi-ar fi *tot-una* dacă lumea ar exista sau dacă nicăieri n-ar fi nimic. Am început să desluşesc şi să simt cu toate fibrele fiinţei mele că *în jurul meu nu era nimic*"[34] .

Prin personajul Kirillov, Dostoievski a realizat, în această privinţă, una dintre cele mai desăvârşite întruchipări artistice din întreaga sa operă: Kirillov, ins obsedat de ideea nefiinţei, profesionist al sinuciderii, *nu vorbeşte bine ruseşte*. Nu că ar vorbi bine altă limbă, nu; el nu vorbeşte bine în general. El pare *străin*, venit de pe altă lume, şi stâlceşte limba oamenilor. Nicicând nimicul nu ni s-a înfăţişat cu mai multă artă decât acum. Exact în aceeaşi manieră îşi explica şi Kierkegaard preferinţa de a vorbi alte limbi decât daneza sa nativă: „...ca în acest fel să mă înstrăinez de mine însumi"[35]. Iar dacă ne vom aminti că nici Moise nu vorbea prea bine limba oamenilor („O, Doamne, eu nu sunt îndemânatic la vorbă, ci grăiesc cu anevoie şi sunt gângav; şi aceasta nu de ieri de alaltăieri, nici de când ai început Tu a grăi cu robul Tău; gura mea şi limba mea sunt anevoioase." – *Ieşirea*, 4, 10), dacă ne vom aminti deci de asta, atunci vom avea, întreagă, icoana teribilei, cumplitei parodii. Apoi, Ippolit Terentiev, un altul căruia îi e *totuna*, suferă de o boală incurabilă şi, în concepţia romanului, *moartea lui este imanentă.* Un om cu un picior în groapă – nimic nu putea fi mai caracteristic pentru un agent al neantului! Iată portretul pe care M. Bahtin i-l face prinţului Mâşkin: „Am putea spune că Mâşkin nu poate să se integreze total în viaţă, să se încarneze până la capăt. El pare să rămână pe

tangenta la cercul vieţii"[36]. În sfârşit, pentru profesorul Ianoşi, Piotr Stepanovici Verhovenski este „singurul personaj al romanului (*Demonii*) care are şansa să nu moară – pentru că niciodată nu a trăit"[37].

Cel pe care Dumnezeu l-a „chinuit toată viaţa" trebuie neapărat că ştia multe, nebănuit de multe, despre ce înseamnă ca Dumnezeu să *nu* fie. Altfel, toată condiţia lui de Iov modern nu şi-ar mai afla sensul: „Lui Dostoievski îi datorăm cea mai sistematică cercetare asupra felului în care se comportă omul în spaţiul din care Dumnezeu lipseşte"[38]. Personajul dostoievskian, neputând – în calitatea sa de simplu muritor – să *nu* fie parodic, devine acum un eminent teolog, dar un teolog pe dos, unul al lipsei de Dumnezeu; o strajă, un bun administrator al *locului rămas gol*, după plecarea mult-aşteptată a lui Dumnezeu din lume. Nu e nici o glumă, căci teologul lipsei de Dumnezeu a rămas înzestrat cu o remarcabilă sensibilitate metafizică de care va şti să se folosească în chipul cel mai iscusit de aici înainte. Dacă Dumnezeu moare, nu înseamnă deloc că şi facultăţile metafizice ale insului dispar şi ele. A spune, bunăoară, că „doi ori doi fac patru nu e viaţă, ci începutul morţii", este cel mai fericit exemplu de teologie a-teologică, de viguroasă atitudine metafizică în faţa unei lumi din care Dumnezeu, iremediabil, *lipseşte*.

Pentru a înţelege, în sfârşit, şi mai bine ce înseamnă o teologie fără Dumnezeu, vom lua o importantă idee a lui Heidegger şi vom coborî cu ea în subterană, spre a vedea de acolo situaţia postumă a lui Dumnezeu în raport cu lumea. Iată, mai întâi, textul

heideggerian: „În locul subminatei autorităţi a lui Dumnezeu şi a învăţăturii bisericeşti este inaugurată autoritatea conştiinţei (individuale), este promovată autoritatea raţiunii. Împotriva ei se ridică instinctul social. Ţelul transcendent al fericirii eterne este înlocuit de acela al bunăstării maselor. Cultului religios al lui Dumnezeu îi ia locul cultul entuziast al creaţiei şi civilizaţiei tehnice. Creativitatea, altădată atribut exclusiv al Dumnezeului biblic, devine particularitate caracteristică a activităţii omeneşti. Creaţia este, în cele din urmă, înlocuită de fabricaţie"[39]. Atitudinea metafizică a eroului subteranei în faţa acestei situaţii este, din acest punct de vedere, remarcabilă. El vede pretutindeni, ca şi Heidegger, furorile conştiinţei pure, raţiunii pure, utilităţii pure, bunăstării generale, civilizaţiei tehnice etc. Le vede şi se răzvrăteşte împotrivă-le, dar nu în numele lui Dumnezeu, pe care aceastea toate l-ar înlocui acum cu impertinenţă, ci aşa, pur şi simplu, în numele său propriu sau, mai degrabă, în numele a *nimic*. Nu aminteşte niciunde de numele *răposatului* Dumnezeu. El stă în faţa unei lumi în care efectele morţii lui Dumnezeu sunt din ce în ce mai vizibile şi continuă, consecvent, să fie un teolog al *lipsei* de Dumnezeu – deci, şi al ideei de Dumnezeu. Iar asta se potriveşte cum nu se poate mai bine parodiei generale: el rămâne un fel de măscărici divin, un *joculator Dei*, un *comédien*. (Eroul din *Căderea* lui Camus, conceput după chipul şi asemănarea eroului subteranei, chiar aşa avea să-şi scrie pe cartea de vizită: „Jean-Baptiste Clamence, *comédien*".) „Foloasele domniilor voastre sunt: prosperitatea, abundenţa, liberta-

tea, liniştea şi aşa mai departe; aşadar, omul care, de exemplu, ar merge pe faţă şi cu bună ştiinţă împotriva acestui întreg registru, ar fi, după părerea domniilor voastre, şi, fireşte, după părerea mea, un obscurantist ori chiar nebun de legat; este? Dar, iată, lucru de mirare: cum se face că, ori de câte ori se apucă să inventarieze foloasele omului, toţi statisticienii ăştia, toţi aceşti înţelepţi amici ai speciei umane trec cu vederea sistematic un anumit folos?"; „...vreau să afirm că folosul amintit de mine e remarcabil tocmai pentru că zdrobeşte şi surpă implacabil toate clasificările şi toate sistemele noastre întocmite de amicii speciei umane. Într-un cuvânt pune beţe-n roate."

Dar credeţi cumva că folosul acesta superfolositor va fi ceva înalt, nobil, ceva „frumos şi sublim", de genul nevoii de autotranscendere ce înnobilează şi sfinţeşte numaidecât insul? Ori că va fi ceva de genul sacrificiul pentru idee, ceva de genul plecării la cruciadă, lăsându-ţi nevasta să se ofilească, copiii să se strice şi castelul să cadă în paragină, de dragul măreţei tale idei? Nicidecum, nimic din toate acestea; ci e ceva cu mult mai simplu: „Propria-ţi vrere liberă, un capriciu al tău, fie el oricât de bizar, propria ta fantezie, incitată poate uneori până la demenţă – iată folosul acela superfolositor, trecut cu vederea, neîncadrat în clasificări, graţie căruia se duc dracului întotdeauna toate sistemele şi teoriile."

Dar, în sfârşit, ce se va alege până la urmă din toată bunăstarea, buna creştere şi cuminţenia generală? Vor contribui ele oare la desăvârşirea condiţiei umane, la

nu ştiu ce „revoluţie genetică" care să stârpească pe vecie cusururile făpturilor noastre? Evident că nu: „...eu, bunăoară, nu m-aş mira câtuşi de puţin dacă în mijlocul viitoarei cuminţenii generale va apărea hodoronc-tronc un gentleman cu mutră vulgară, sau, mai bine zis, retrogradă şi ironică, şi, cu mâinile în şolduri, va spune: «Ce-ar fi, domnilor, să ardem cuminţeniei ăsteia nu picior colea şi s-o aruncăm de să nu se vadă? Dăm dracului logaritmăria şi trăim iarăşi după voia noastră prostească!»"

Nimic altceva decât un măscărici, veţi spune – şi pe bună dreptate. Nu face niciodată nimic ca să scape de această acuză nimicitoare. Dar nici nu-şi propune măcar să facă, iar „stilul său lipsit de cuviinţă cu tot dinadinsul, decurgând dintr-o logică estetică specială"[40] ne împresoară până la urmă şi ne strecoară definitiv neliniştea în suflet. Uşor-uşor, zâmbetul ne încremeneşte şi se preface într-un rictus oribil: un măscărici, fireşte, dar un măscărici profetic. Este ceva aici, înfricoşător şi teribil, care pune sub semnul întrebării înseşi noţiunile noastre de stil, estetică, estetism, „frumos şi sublim" etc. Clovneria frivolă alunecă imperceptibil în cel mai desăvârşit tragism: „...cuvântul său, deşi plin de angoasă, manifestă un cinism îngroşat. El tinde spre atitudinea de nebun, de bufon, care este, în felul ei, o formă, un gen de estetism, dar cu sens invers"[41]. Căci sfârşitul subteranei acesta va fi: după Auschwitz şi Kolâma, după încercările repetate ale acestui secol de a construi „palatul de cleştar", va fi o mare, o nemăsurată nelegiuire să mai vorbeşti de estetism.

Cu omul din subterană începe, astfel, epoca nebunilor *iremediabil* tragici: „N-aţi auzit de acel nebun care ziua în amiaza mare aprinsese un felinar şi alerga prin piaţă strigând neîncetat: «Îl caut pe Dumnezeu! Îl caut pe Dumnezeu!» Cum acolo se aflau mulţi care nu credeau în Dumnezeu, fu întâmpinat cu hohote de râs. Oare s-a pierdut? spuse unul. S-a rătăcit ca un copil? spuse altul? Sau stă ascuns? Se teme de noi? S-a urcat pe o corabie? A emigrat? – strigau şi râdeau cu toţii. Nebunul sări drept în mijlocul lor şi îi străpunse cu privirea. «Unde a plecat Dumnezeu?» strigă el. Am să vă spun eu! *Noi l-am ucis* – voi şi eu! Noi toţi suntem ucigaşii lui!”[42] Modernitatea şi-a asigurat – iată! – acest alibi atât de iscusit: anume să pună în gura nebunilor, a bufonilor şi a declasaţilor subteranei, să pună deci în gura acestora adevărurile sale fundamentale.

*

Acum nu poate decât să înceapă epoca tragediei totale, *integrale*, a tragediei anonime şi nespuse, ce nu-şi mai poate afla locul în curtea nici unei estetici. Acum şi aici nu Dumnezeu este inefabil; nu, ci inefabil este doar ceea ce-a rămas în locul lăsat vacant prin dumnezeiasca demisie: tragedia seculară a oamenilor – a oamenilor singuri şi ridicoli. Căci de suferit, suferim noi, nu-i problemă; dar tragedia e nesfârşit mai multă, nemăsurat de mare *atunci când nu are cine să ne-o vadă*.

Şi, apoi, te simţi cumplit de ridicol acum să mai ridici ochii către Cer.

NOTE

[1] *Apud* Ion Ianoşi, *Dostoievski – „tragedia subteranei"*, ELU, Bucureşti, 1968, p. 332.

[2] F. M. Dostoievski, *Însemnări din subterană*, trad. de V. E. Galan şi Igor Blok, în *Opere*, Aparat critic de Ion Ianoşi, ELU, Bucureşti, 1968, vol. 4, pp. 128-233; în cele ce urmează, pentru simplificare, citatele din această lucrare se vor reproduce fără a mai indica în vreun fel numărul paginii.

[3] Ion Ianoşi, *op. cit.* p. 24.

[4] *Ibidem*, pp. 155-156.

[5] M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, trad. de S. Recevschi, Editura Univers, Bucureşti, 1970, pp. 215-216.

[6] Apud Bahtin, *op. cit.* p. 61.

[7] F. M. Dostoievski, *Fraţii Karamazov*, trad. de Ovidiu Constantinescu şi Isabella Dumbravă, Prefaţă de Ion Ianoşi, ELU, Bucureşti, 1965, p. 358.

[8] Lev Şestov, *Revelaţiile morţii. Dostoievski – Tolstoi*, trad. de Smaranda Cosmin, Prefaţă de Radu Enescu, Editura Institutul European, Iaşi, 1993, p. 29.

[9] *Ibidem*, p. 70.

[10] F. M. Dostoievski, *Fraţii Karamazov*, ed. cit. p. 316.

[11] *Apud* Bahtin, *op. cit.* p. 142.

[12] *Ibidem*, pp. 142-143.

[13] Apud Bahtin, *op. cit.* p. 17.

[14] Şestov, *op. cit.*, p. 47.

[15] Apud N. Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, trad. de Radu Părpăuţă, Editura Institutul European, Iaşi, 1992, p. 9.

[16] *Ibidem*, p. 7.

[17] Bahtin, *op. cit.*, pp. 42 şi 44.

[18] Bahtin, *op. cit.*, p. 148 şi urm.

[19] F. M. Dostoievski, *Fraţii Karamazov*, ed. cit., p. 333.

[20] *Ibidem*, pp. 330 –331.

[21] F. M. Dostoievski, *Demonii*, trad. de Marin Preda şi Nicolae Gane, Aparat critic de Ion Ianoşi, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, pp. 770 şi 774.

[22] W. Kaufmann, *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, The World Publishing Company, Cleverland and New York, 1968, p. 14.

[23] N. Berdiaev, *op. cit.*, p. 10.

[24] F. M. Dostoievski, *Idiotul*, trad. de Tamara şi Nicolae Gane, ELU, Bucureşti, 1962, p. 719.

[25] N. Berdiaev, *op. cit.*, p. 10.

[26] *Ibidem*, p.12.

[27] Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. 40.

[28] N. Berdiaev, *op. cit.*, p. 86.

[29] *Apud* Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. 331.

[30] Leszek Kolakowski, *Horror Metaphysicus*, trad. de Germina Chiroiu, Editura ALL, Bucureşti, 1997.

[31] *Apud* Mădălina Diaconu, *Pe marginea abisului. Soren Kierkegaard şi nihilismul secolului al XIX-lea*, Cuvânt înainte de Ion Ianoşi, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1996, p 214.

[32] *Ibidem*, p. 36.

[33] *Ibidem*, p. 36.

[34] F. M. Dostoievski, „Visul unui om ridicol", în *Opere*, ed. cit., vol. X, p. 421.

[35] Apud Mădălina Diaconu, *op. cit.*, p. 176.

[36] Bahtin, *op. cit.*, p. 243.

[37] Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. 210.

[38] Christos Yannaras, *Heidegger şi Areopagitul*, trad. de Nicolae Şerban Tanaşoca, Editura Anastasia, Bucureşti, 1996, p. 36.

[39] *Apud* Christos Yannaras, *op. cit.*, p. 47.

[40] Bahtin, *op. cit.*, p.325.

[41] *Ibidem*.

[42] Friedrich Nietzsche, *Ştiinţa voioasă,* trad. de Liana Micescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 129-130.

ARTA NEARTEI

Mihaela Alexandra Pop

Se consideră, de obicei, că un articol pentru un volum omagial ar trebui să cuprindă date despre persoana omagiată, amănunte privitoare la etape de viaţă sau momente ale devenirii spirituale ale celui elogiat. Alte articole ar putea avea ca obiect aprecieri critice asupra operelor publicate iar altele ar face referiri la calităţile morale, sufleteşti, comportamentale sau la alte multe valenţe exemplare ale persoanei omagiate.

Bucuria de a participa la un volum închinat Domnului Profesor Ion Ianoşi mi-a ascuns, pentru un timp, responsabilitatea pe care o implică un asemenea eveniment. Ce poate să scrie o proaspătă absolventă despre momentele devenirii spirituale ale Profesorului Ianoşi pe care l-a cunoscut doar din 1991? Cât de obiective ar fi aprecierile ei teoretic-critice la adresa operelor publicate de Domnul Profesor când ea însăşi se află în faza acumulărilor spirituale necesare unor puncte de vedere critice? Există, desigur, numeroase personalităţi ale culturii româneşti actuale care vor accepta cu satisfacţie să facă acest

portret spiritual Domnului Profesor Ion Ianoşi. De aceea, am considerat că modalitatea cea mai adecvată, pentru mine, prin care aş putea să-l omagiez pe Domnul Profesor ar fi să încerc să demonstrez că activitatea dumnealui de cadru didactic universitar, de modelator spiritual, a fost stimulatoare, servind drept model.

Ideea „impurităţii artei", înţeleasă în sensul „joncţiunii esteticului cu eticul, cu religia şi filosofia" îi apare Profesorului Ianoşi[1] ca fiind „deosebit de incitantă... căci, prin interacţiunea în istorie a formelor culturale", această idee poate să susţină „racordarea teoretică a neartei la artă". Plasând filosofia între ştiinţă şi artă, Profesorul Ianoşi constată că în timp ce ştiinţa presupune „supunerea la obiect" iar arta, „înrădăcinarea în subiect"[2], filosofia se străduie să păstreze unitatea. „Existenţa filosofiei e o pledoarie pentru sinteză"[3].

Referindu-se la artisticitatea textelor filosofice, autorul avertizează împotriva înţelegerii ei ca opusă totalmente ştiinţei. O asemenea înţelegere a artisticităţii ar cantona filosofia într-un registru al excesului de metaforă şi imagini ceea ce, desigur, nu constituie menirea ei. Problema pe care şi-o pune autorul este de a vedea în ce măsură aspectele logice, conceptuale şi categoriale ale filosofiei sunt mai bine exprimate, ating un nivel sporit de expresivitate cu ajutorul artisticului. Însă autorul atrage atenţia că interferenţele filosofiei cu arta se pot deduce numai în condiţiile păstrării temeiurilor fundamentale ale filosofiei ca realitate spirituală distinctă. Profesorul Ianoşi consideră că artele care ar constitui „modele ajutătoare"

pentru înţelegerea felului de a fi al filosofiei sunt arhitectura, muzica şi teatrul cărora le vor corespunde trei genuri artistice: epicul, liricul şi dramaticul.

Această prezentare morfologică a schemei artelor-modele poate fi recitită în cheie tipologică înlocuindu-se artele cu atributele lor: arhitecturalul, muzicalul şi dramaturgicul. Evident, al treilea element, dramaturgicul, este înţeles ca moment totalizator, ca expresie finală a relaţiei între celelalte două.

O grăitoare analiză a artisticităţii textelor filosofice ne este oferită de Profesorul Ianoşi în lucrarea **Nearta-artă**, vol. II, unde a abordat scrieri filosofice aparţinând unor momente diferite ale istoriei filosofiei, începând cu textele presocratice. La seminarele de *Filosofie şi artă,* analiza s-a extins şi asupra textelor platoniene, cu precădere asupra dialogului *Phaidros*, exemplar pentru această modalitate de lectură a platonismului.

Comentatorii lui Platon au semnalat şi analizat rolul elementelor artistice folosite de acesta în construirea dialogurilor. Considerându-l un filosof-artist, mulţi comentatori au încercat să răspundă la întrebări referitoare la: preferinţa lui Platon pentru dialogul filosofic în defavoarea scrierilor sistematice de tipul tratatelor, rolul mitului în construcţia argumentării filosofice, prezenţa, în majoritatea dialogurilor, a personajului Socrate şi rolul lui în marcarea deosebirilor de concepţie şi metodă dintre Platon şi mentorul său spiritual, ironia socratică şi contribuţia ei la înţelegerea argumentărilor filosofice. În această ordine de semnificaţie, R. Hoerber[4] semnala (a câta oară de-a lun-

gul veacurilor!) că dialogurile platoniene sunt asemeni lui Janus, căci au două faţete: conţinutul filosofic şi fineţea artistică. El atrage însă atenţia că, în cazul lui Platon, elementele artistice sunt adevărate simboluri pentru semnificaţiile filosofice. Astfel, chiar elementele de construcţie a dialogului: structura dihotomică din *Euthypron*, tripartiţia din *Lysis* sau alegoria folosită intens în *Republica* nu participă numai la realizarea arhitecturală a dialogului ci, în mare măsură, la dinamica interioară a demonstraţiei logic-argumentative.

Toate aceste sugestii m-au determinat să încerc să descopăr rolul jucat de aspectele artistice pe care le-a folosit Platon în realizarea dialogului *Banchetul*. Acesta aparţine, potrivit majorităţii comentatorilor[5], perioadei de maturitate în care au mai fost scrise marile dialoguri *Phaidon* şi *Republica*. Sunt dialoguri în care Platon expune doctrina Ideilor şi nu este lipsit de semnificaţie faptul că tocmai aceste dialoguri sunt considerate artistice prin excelenţă.

În demonstrarea contribuţiei elementelor artistice la o mai clară conturare a teoriei iubirii în *Banchetul* vom porni de la cele afirmate de Socrate în faţa lui Agathon-tragedianul şi Aristofan-autorul de comedii, în noaptea petrecută în casa lui Agathon. „Socrate căuta să-i convingă pe ceilalţi doi, pas cu pas, că cine e în stare să alcătuiască tragedii poate alcătui şi comedii, cu un cuvânt, că arta poeticului tragic şi a celui comic este una şi aceeaşi”[6]. G. Reale[7] este de părere că „finalul unor dialoguri exprimă metaforic şi emblematic sensul ultim al mesa-

jului acelui dialog". În acest caz, cunoaşterea medie poetică obţinută prin împletirea artei poeticului tragic cu a celui comic va fi depăşită, în final, de cunoaşterea filosofică. Acesta va întemeia o nouă „artă poetică", superioară tragediei şi comediei. Scopul acestei noi „arte poetice" este de a sluji cu folos dialectica platoniană în argumentarea teoriei iubirii aşa cum va fi ea expusă în *Banchetul*. Platon vrea să depăşească literatura reluând-o şi ducând-o mai departe după succesive dezvoltări şi aprofundări. Tocmai de aceea, contribuţia ei la pregătirea conştiinţei filosofice nu trebuie omisă.

Există oare posibilitatea ca elementele dramaturgice înţelese ca împletire a celor trei arte menţionate de Profesorul Ianoşi (arhitectura, muzica şi teatrul) şi a tipologiilor echivalente (arhitecturalul, muzicalul şi dramaturgicul) să fie folosite de Platon în demonstrarea teoriei iubirii? Putem oare să considerăm că motivul fundamental al dialogului este mişcarea înţeleasă ca devenire (*genesis)* cu multe din implicaţiile filosofice pe care le are acest concept la Platon? Acestea ar fi întrebările care aşteaptă un răspuns în acest articol.

Pornind de la însăşi structura dialogului, putem să observăm că *motivul triadei* reapare şi în *Banchetul,* aşa cum se întâmplase şi în *Lysis* sau în *Hippias Major*. Folosirea acestui motiv conferă un caracter dramaturgic accentuat cum este şi cazul unui alt procedeu de construcţie *arhitecturală*: reluarea unei teme după ce a fost prezentată alta, diferită, reluare care generează o structură de tipul *aba*. Ea va fi evidentă în modul cum se împletesc temele

şi motivele expuse în discursurile participanţilor la banchetul din casa lui Agathon.

Constatăm că atât spaţial cât şi temporal, dialogul prezintă o alcătuire triadică având un caracter arhitectural bine conturat. Astfel, în ordinea temporalului, sunt evidente trei momente în care se desfăşoară părţi ale dialogului: întâlnirea dintre Diotima şi Socrate, momentul banchetului propriu-zis, la o zi după încununarea lui Agathon la concursul dramaturgic de la Marile Dionisii din 416 şi momentul repovestirii celor întâmplate la banchet de către Apolodor care ascultase cele ce-i relatase, cândva în jurul anului 406.

În ordinea spaţiului, cele trei momente temporale se desfăşoară în trei locuri diferite: banchetul propriu-zis are loc în casa lui Agathon-sărbătoritul, întâlnirea Socrate-Diotima are loc, probabil, în Mantineea, iar re-povestirea lui Apolodor despre cele întâmplate, „undeva în Atena", după cum ne spun primele rânduri din *Banchetul*.

Pe ambele coordonate este folosit cu succes *motivul oglindirii* care întăreşte impresia de mişcare fie ea temporală sau spaţială şi conferă, totodată, dimesiuni mereu sporite celor re-prezentate. Dialogul iniţial, Diotima-Socrate, este prezentat de Socrate în contextul mai amplu al banchetului, iar cele discutate cu această ocazie sunt prezentate de Apolodor după o iniţială re-prezentare a lor de către Aristodem. Aflăm că Apolodor îi re-prezentase cu două zile mai devreme şi lui Glaucon cele aflate de la Aristodem şi acceptă să reia totul în faţa unui auditoriu numeros, „undeva în Atena". Suntem în faţa unei con-

strucţii arhitecturale care re-produce în registrul temporalului şi al spaţialului motivul statuetei silenului astfel că putem spune că întregul dialog ascunde în sine straturi de lectură care se cheamă şi îşi răspund unele altora precum acordurile muzicii flautului lui Marsias, muzică realizată în dialog de forţa expresivă a logosului platonian.

Personajele care participă la banchet au preocupări spirituale deosebite. Se impune aici o singură observaţie în legătură cu jocul absenţă-prezenţă a trei dintre aceste personaje. Aristodem participă la banchet doar ca prezenţă fizică şi memorie vie, el fiind, de fapt, absent prin neparticiparea lui la dialogul discursurilor din casa lui Agathon. Diotima este, fizic, absentă la acel banchet, dar spiritual, prezenţa ei este covârşitoare pentru întreaga întrunire. Socrate împleteşte în bună măsură cele două condiţii: venind spre casa lui Agaton, el se opreşte şi meditează o bună bucată de vreme sub porticul casei vecine fiind astfel absent fizic, un timp, din rândul convivilor, dar prezenta lui este aşteptată cu interes de aceştia. Această absenţă-prezenţă se va manifesta şi în prima parte a desfăşurării banchetului-discursurilor. Pe de altă parte, atunci când îi vine rândul să rostească un elogiu adresat lui Eros, după un scurt dialog cu Agathon, se retrage în condiţia lui de povestitor, adică de prezenţă vocală introducând-o în prim-plan pe Diotima care însă, aşa cum am amintit, este prezentă la nivelul logosului (înţeles aici ca expresie orală a celor mai abstracte cugetări ale spiritului).

Putem vorbi şi de o reprezentare socială triadică: aristocraţia spiritului este cel mai bine reprezentată, în

frunte cu Socrate; Alcibiade face parte din înalta nobilime ateniană, iar clerul este reprezentat de Diotima[8]. E. Dupreel[9] consideră că diversitatea socială a personajelor ar exprima intenţia lui Platon de a reprezenta doar opoziţia dintre comic şi tragic. Dar această diversitate care este evident structurată triadic (dacă acceptăm pentru Diotima statutul unui personaj distinct şi nu doar acela al unui alter-ego al lui Socrate) contribuie la realizarea unei unităţi finale care dezvăluie superioritatea unui alt tip de discurs şi în care cele două genuri artistice se împletesc. Prin omagiul adus de Alcibiade lui Socrate-filosoful şi prin iniţierea aceluiaşi Socrate de către Diotima, discursul filosofic este plasat pe o treaptă superioară celor două genuri artistice.

La nivelul acţiunii dialogului, comentatorii au semnalat caracterul ei agonistic. O mare parte a dialogului este o înşiruire de discursuri laudative aduse lui Eros iar prin discursul lui Alcibiade, cel omagiat este Socrate. Banchetul din casa lui Agathon este, de fapt, un concurs de asemenea discursuri, conform modelului concursului dramatic ce avusese loc cu o zi înainte şi al cărui câştigător fusese Agathon-dramaturgul. Putem vedea aici o nouă manifestare a motivului oglindirii, de astă dată însă, concursul fiind câştigat de Socrate, iubitorul de cunoaştere. Se punctează astfel, încă o dată, superioritatea filosofiei faţă de celelalte preocupări spirituale, potrivit concepţiei platoniene.

Caracterul agonistic al discursurilor trimite deja la o primă pereche de contrarii, relaţia joc-seriozitate. Aceasta operează atât la nivelul structurării conceptuale cât şi la nivelul realizării artistice. Deşi întâlnirea de la Agathon în-

cepe sub semnul jocului agonistic, ea va dobândi tot mai mult în adâncimea gândurilor şi argumentării atingând, prin discursul Diotimei, straturile cele mai profunde ale meditaţiei filosofice platoniene. L. Brisson este cel care atrage atenţia asupra acestei relaţii dihotomice[10], introducând-o într-o suită de asemenea perechi de contrarii care se subordonează celei principale, referitoare la raportul *mit-logos adevărat*. La acest raport vom reveni în paginile care urmează.

Derularea discursurilor este punctată de câteva momente care corespund unor trepte în procesul devenirii spirituale, ale îmbogăţirii cunoaşterii despre iubire înţeleasă ca iubire de cunoaştere. Un prim moment care are un asemenea rol (de astă dată comic-sughiţul lui Aristofan) grupează într-o anumită ordine discursurile laudative, ordine semnificativă pentru sporirea determinaţiilor temei iubirii. Prin această segmentare, discursurile poeţilor (Aristofan şi Agathon) sunt cele mai apropiate de discursul Diotimei, nu numai într-o ordine temporală dar şi într-o ordine de semnificaţie.

Ar urma un moment intermediar, dialogul de tip socratic, în care Socrate preia elementele componente ale definiţiei date de Agathon, dar respinge determinaţiile propuse de acesta. În plus, Socrate este primul care afirmă că va rosti adevărul despre iubire şi nu un discurs laudativ. În acest mod, el mută centrul atenţiei de la divinitatea iubirii la facultatea sufletului cu acelaşi nume. Acest pre-text odată expus, se deschide calea discursului Dio-

timei pentru expunerea teoriei iubirii şi a teoriei Ideilor din această perspectivă.

Urmează ultimul moment, acela al discursului lui Alcibiade după întreruperea impusă de apariţia grupului de petrecăreţi conduşi şi stimulaţi de Alcibiade, moment aflat sub semnul lui Dionysos. Dacă înglobăm dialogul socratic dintre Agathon şi Socrate în discursul Diotimei, putem vorbi de o împărţire triadică a dialogului: grupul discursurilor laudative, discursul Diotimei şi discursul lui Alcibiade.

Totodată, constatăm că acţiunea din timpul banchetului se desfăşoară pe două planuri, cel concret, sensibil şi acela al discursului, al logosului. În planul concret, acţiunile au doar caracterul unor indicaţii regizorale, aşa cum se întâmplă în orice piesă de teatru: sosirea acasă la Agathon, aşezarea la masă şi stabilirea condiţiilor de desfăşurare a banchetului propriu-zis (fiecare va consuma băutură doar în măsura în care are nevoie, estompându-se astfel prezenţa lui Dionysos chiar în timpul Marilor Dionisii) şi stabilirea tipului de acţiune agonistică – rostirea de discursuri laudative închinate lui Eros. După toate aceste indicaţii de regie, acţiunea se va desfăşura doar la nivelul logosului. El ar putea fi considerat principalul personaj. Formele lui de manifestare sunt două: mit şi logos adevărat.

Se cuvine să insistăm mai mult asupra rolului mitului în desfăşurarea dialogului. L. Brisson[11] oferă o definiţie generică a mitului afirmând că acesta „este un discurs prin care se comunică tot ceea ce o colectivitate păstrează în memorie despre trecutul ei şi transmite oral

generaţiilor următoare." Hegel abordează tema mitului numai din perspectiva funcţionalităţii lui în cadrul operei platoniene. El consideră că „prezentarea mitică a învăţăturilor este lăudată de Platon... Mitul este întotdeauna o expunere care serveşte de model sensibil, introduce imagini sensibile pregătite pentru reprezentare şi nu pentru gând; mitul este semnul neputinţei gândului care încă nu se poate păstra ferm pentru sine, nu ştie s-o scoată la capăt. Prezentarea mitică, fiind mai veche, este o prezentare în care gândul încă nu este liber: expunerea mitică este pătare a gândului cu forme sensibile; acestea nu pot exprima ceea ce vrea gândul să exprime. Este vorba de o seducţie, de un mijloc de a provoca interes pentru conţinut..."[12]. Hegel distinge astfel între discursul cu caracter „sensibil", adică mitul, şi cel cu caracter inteligibil, adică discursul filosofic platonian. De altfel Platon consideră că mitul nu este un discurs verificabil şi nici argumentativ, el aparţine nivelului opiniei adevărate: „... a socoti adevărat un lucru adevărat fără a putea să-i dovedeşti adevărul nu înseamnă nici ştiinţa (cum să existe ştiinţă fără dovadă?) nici neştiinţă (cum să fie neştiinţă ceva care nimereşte peste adevăr?). Părerea adevărată este tocmai cunoaşterea despre care vorbeam: ceva care se află între înţelegere şi neştiinţă"[13]. Astfel, mitul se află între necunoaştere şi cunoaştere, este un intermediar. În această condiţie, mitul poate fi considerat o cale de acces spre ceva superior, spre cunoaşterea metafizică.

Faptul că mitul ne determină să socotim adevărate anumite lucruri fără a putea să le dovedim adevărul se

bazează pe o mare forţă de persuasiune care îi este specifică. El este asemeni unui joc, aduce plăcerea adresându-se părţii apetitive a sufletului aşa cum consideră Platon[14]. Jocul are două caracteristici esenţiale în opinia lui L. Brisson[15]: a) permite o libertate inegalabilă pentru că e o activitate care se desfăşoară în ordinea sensibilului, dar pe care o ignoră şi b) este o „totalitate închisă" în care orice aspect îşi găseşte sensul în întregul din care face parte. De aceea mitul se referă la evenimente din ordinea sensibilului dar care pun această ordine între paranteze şi necesită povestirea lui până la capăt pentru ca toate elementele lui să-şi împlinească semnificaţia prin raportare la întreg. Dar mitul nu este *doar* joc. La nivelul cunoaşterii comune, el îmbină ludicul cu seriozitatea opiniei adevărate dovedind un excelent instrument de persuasiune. În acelaşi timp, re-prezentarea mitului, povestirea lui, este joc, dar şi activitate serioasă în măsura în care e asimilată unei incantaţii, unei rostiri cu caracter magico-ritualic. De altfel, V. Goldschmidt[16] consideră că mitul apare în discursurile laudative din *Banchetul* pentru că „divinităţile nu pot fi limitate (reprezentate) în plan poetic decât prin imnuri şi mituri". Mitul este o „cunoaştere în manieră lucidă" în opinia lui Gaiser[17]. El consideră că miturile platoniene au o funcţie „protreptico-psihagogică". Mai mult decât simpla persuasiune, mitul incită la meditaţii ulterioare şi generează dorinţa conştientă de ascensiune spre Bine. Pentru Gaiser, Platon preferă mitul altor tipuri de logos pentru a demonstra că empiricului, sensibilului trebuie să-i acordăm o semnificaţie provizorie

pe drumul căutării adevărului. În concepţia comentatorului amintit, cele două momente ale demersului cunoaşterii: „viziunea poetică şi ştiinţificitatea, nu se exclud ci se completează reciproc”[18]. În plus, Gaiser, ca şi Hegel de altfel, consideră că mitul este folosit de Platon din perspectiva metafizicii lui, ceea ce se va putea observa şi în modul în care sunt înlănţuite temele şi motivele mitologice în discursurile *Banchetului*. Vom vedea că elementele mitice din discursurile primei părţi şi chiar mitul despre originea lui Eros din discursul Diotimei constituie etape în mişcarea spirituală spre cunoaştere şi în atingerea nivelului metafizic al Ideilor.

Cât priveşte rolul mitului în construcţia propriu-zisă a demonstraţiei conceptuale, mitul este, pentru Platon, fie un preambul, fie un element de construcţie al unei demostraţii, fie o modalitate de substituire a argumentării dialectice. În *Banchetul*, el este folosit mai ales sub primul aspect. Ca preambul, el asigură accesul la ceva superior, tocmai de aceea poate fi considerat o protreptică spre meditaţiile metafizice ulterioare. Momentul figurativ al mitului este depăşit doar atunci când obiectul meditaţiei este considerat în dimensiunea metafizică.

Totodată, devine evidentă o anumită relaţie de temporalitate între discursul cu caracter mitic şi cel argumentativ-dialectic. Primul presupune un punct de referinţă temporală aflat într-un moment al curgerii liniare a timpului. Celălalt însă trimite la atemporalitate căci lumea inteligibilă pe care doreşte să o atingă şi care este referentul acestui tip de discurs este una eternă, imuabilă.

Discursul despre inteligibile se doreşte adevărat, imuabil şi atemporal precum inteligibilele. Această caracteristică ar explica de ce Diotima rosteşte un discurs cu valenţe iniţiatice (asemănat de P. Boyance[19] discursurilor din Micile şi Marile Mistere de la Eleusis) şi nu participă la un dialog de tip socratic. Singura porţiune în care este prezent dialogul de tip socratic este dialogul dintre Socrate şi Agathon[20]. El asigură deci, trecerea de la primul tip de discurs, cel mitic, la cel de-al doilea, discursul platonian de tip metafizic. Îmbinând linearitatea orizontală cu saltul în lumea inteligibilelor, se obţine o *mişcare ascesională*, evolutivă, în planul cunoaşterii şi al iubirii. În această viziune este de presupus că fiecare parte componentă a dialogului va avea contribuţia sa. Iată de ce apreciem că discursurile laudative din prima parte conţin elemente care sunt ulterior valorificate fie în discursurile imediat următoare, potrivit schemei *aba*, fie la nivelul întregului dialog. Vom încerca, în rândurile care urmează, să urmărim cum se realizează această împletire.

Discursul lui Phaidros este unul laudativ prin excelenţă. El stabileşte vechimea zeului iubirii. Chiar această plasare la începuturi îi conferă zeului primordialitate şi importanţă. Datorită vechimii lui, Eros asistă la întreaga devenire a omenirii şi a existenţei în general. Asfel, sunt iniţiate două direcţii de abordare pe care vor merge discursurile ulterioare: direcţia ontologică generală şi direcţia antropologică.

Discursul lui Pausanias, întemeindu-pe pe originea divină şi veche a zeului, dezvoltă cunoscuta distincţie din-

tre Erosul celest şi cel obştesc, distincţie care va fi şi ea valorificată, ulterior, nu numai la nivel antropologic.

Eriximah, doctorul, omul de ştiinţă al grupului, preia dihotomia prezentată de Pausanias şi o extinde la nivelul întregului univers. El conferă lui Eros o funcţie vitală deoarece, în concepţia lui, întregul univers este asemeni unui mare organism viu în care se caută mereu echilibrul între două extreme: plinul şi golul. Această viziune heraclitică a luptei contrariilor şi a armoniei ce trebuie să se instaureze între ele şi în unitatea lor[21] va fi reluată şi dezvoltată în discursul metafizic al Diotimei. Unitatea lumii Ideilor ca principiu primordial acţionează analog în sfera Marelui şi Micului, în spaţiu şi timp. Echilibrul, proporţia, măsura justă sunt cele spre care tinde lumea sensibilului, aflată în continuă mişcare şi devenire. Dar acestea aparţin în întregime doar sferei inteligibilelor.

Aristofan îşi plasează şi el mitul, precum Phaidros, la începuturile lumii, într-o vârstă de aur. Dar erosul din mitul aristofanesc este unul exclusiv antropologic. Aristofan pune accentul pe forţa acestuia, căci el asigură continuitatea existenţei oamenilor prin însăşi atracţia dintre ei. Erosul ar constitui singura promisiune că oamenii vor reuşi să revină cândva la vechea stare de perfecţiune care le asigură fericirea deplină. Aristofan are în vedere aspectul axiologic al Binelui ca principiu, la nivel antropologic – atingerea fericirii prin realizarea unităţii mitice[22]. Eros este cel care, „călăuzindu-ne către făptura noastră adevărată", ne va ajuta să ne recâştigăm unitatea desăvârşită. Ar fi de semnalat rolul de *călăuză* al lui Eros, faptul că el are ca-

pacitatea de a corela două aspecte calitative opuse care subîntind două condiţii ontologice distincte: starea de perfecţiune înţeleasă ca unitate parmenidiană desăvârşită şi absenţa stării de perfecţiune, înţeleasă ca divizare, diversitate rea, negativă. Rolul de călăuză (spre condiţia perfecţiunii antropologice) pe care Aristofan i-l atribuie zeului Eros se apropie, pregăteşte viziunea pe care o va propune curând Socrate.

Nu este nevoie să insistăm asupra mitului expus de Aristofan. Mitul androginului este unul dintre cele mai substanţiale mituri ale omenirii şi există o întreagă literatură axată pe aceste subiecte. Nu putem însă să nu semnalăm frumuseţea poetică a discursului lui Aristofan care nu va mai fi egalată decât de acea parte a discursului Diotimei în care ni se descrie Frumuseţea lumii inteligibile[23].

Dacă până aici discursurile s-au menţinut în tonalitatea mitologică, Agathon pune, pentru prima dată, problema teoretică a definiţiei. El consideră că discursurile rostite de ceilalţi vorbitori s-au referit la binele făcut de zeu oamenilor în timp ce, pentru el, un discurs laudativ trebuie să pornească de la definiţia zeului: care-i este „natura" şi ce face el[24]. Este o primă referire teoretică, din acest dialog, la modalitatea de abordare a unei teme filosofice.

După ce ne spune care este natura zeului (cel mai tânăr, gingaş, curajos dintre zei), Agathon ne spune şi la ce duce această natură, care sunt efectele ei: el îi ajută şi pe alţii să dobândească însuşiri asemănătoare şi aduce pace între oameni. El „ne goleşte de duhul înstrăinării şi ne umple de acela al înrudirii"[25]. Aluzia la cele două tipuri

de mişcări: umplerea şi golirea este evidentă aici verificându-se totodată schema structurală *aba*. Este de remarcat că, de astă dată, aplicarea temei contrariilor se face la nivel antropologic, în registrul psihologic şi social.

Prin discursul lui Agathon, care, din punct de vedere al frumuseţii stilului rămâne cu mult în urma celui prezentat de Aristofan, fiind plin de formule laudative stereotipe, se începe transgresarea nivelului mitico-istoric spre nivelul gnoseologic şi metafizic. De aceea, Socrate va folosi prilejul oferit de Agathon preluând de la el ideea introducerii definiţiei teoretice. Prin dialogul socratic, ne vom plasa la un alt nivel al logosului, cel dialectic, al căutării adevărului.

Încă de la început, Socrate afirmă că el vrea să rostească un discurs adevărat nu unul laudativ şi pentru aceasta, are nevoie de elemente conceptuale specifice cunoaşterii. Concepţia socratică despre discursurile laudative este şi ea de tip gnoseologic căci, asemenea dialecticii, şi acest tip de discurs trebuie să se întemeieze „numai pe adevăruri înfăţişate cât mai atrăgător”[26].

Socrate distinge între „a-l lăuda pe Eros cu adevărat”, adică a rosti adevărul despre iubire şi „a se preface bine că îl laudă” adică a rosti un discurs persuasiv dar nu şi adevărat. Socrate respinge toate construcţiile expuse până la el ca nefiind întemeiate pe adevărata cunoaştere sugerând astfel că vârsta mitică de aur, atât de lăudată de ceilalţi, nu ar fi fost chiar atât de fericită pe cât s-ar crede căci oamenii nu aveau o cunoaştere adevărată, bazată pe judecată raţională, ci o cunoaştere care se întemeia pe

plăsmuiri cu rol persuasiv. Pentru Platon, adevărata cunoaştere este doar cea raţională. Iată de ce mitul, înţeles ca o cunoaştere intermediară în care operează forţe opuse, ale ordinii dar şi ale dezordinii, ale cunoaşterii, dar şi ale pasiunii iraţionale, ar exprima doar o tendinţă ascendentă a evoluţiei istorice a omului. Aceasta s-ar manifesta la nivelul evoluţiei gândirii prin ordonarea cunoaşterii şi căutarea cunoaşterii de tip filosofic, superioară celei mitice. Exemplul dat este însuşi Socrate, care se dedublează aici din condiţia mentorului spiritual în condiţia discipolului dornic de cunoaştere şi iniţiere în Micile şi Marile Mistere ale sufletului, ca parte raţională, cunoscătoare şi astfel, superioară, a omului. Această inversare de roluri, formulă tipic dramaturgică, este inclusă în desfăşurarea dialogului cu toate consecinţele presupuse: alt moment temporal, alt spaţiu, introducerea altui personaj şi, evident, un alt nivel de abordare din punct de vedere filosofic. În acest mod, Socrate reuşeşte să facă saltul din devenirea istorică aflată sub semnul mitologicului şi al opiniei adevărate spre o altă temporalitate a cunoaşterii care-i va permite, prin intermediul călăuzei Diotima, să contemple, cu ochii minţii, sfera inteligibilului veşnic.

Este momentul să observăm că dialogul se structurează şi pe o altă pereche de contrarii: *exterior-interior*. G. Reale consideră[27] că *Banchetul* este „un dialog al interiorului", un dialog a ceea ce nu se vede direct. Dacă discursurile laudative se referă la cele cunoscute de cei mulţi, de public, discursul Diotimei vorbeşte despre cele necunoscute tuturor şi pentru care e nevoie de o iniţiere

pentru a le face *vizibile*. Această relaţie din exterior şi interior, dintre aparenţă şi esenţă va fi aplicată şi în discursul lui Alcibiade despre frumuseţea interioară a lui Socrate, după cum vom vedea în paginile următoare.

Revenind la problema cunoaşterii adevărate şi relaţia ei cu acest raport, este evident că dialectica, acea metodă gnoseologică de atingere a adevărului, vine din interior. Adevărul nu e enunţat pur şi simplu ci e reprezentat procesul prin care personajele şi, implicit, cunoaşterea umană, ating cunoştinţe tot mai bine determinate şi mai clare. Sufletul este locul devenirii spirituale. Iar dialogul vorbeşte pentru unii şi tace pentru alţii. Încercând să înainteze spre straturi mai adânci, cititorul obţine, la momente diferite, răspunsuri diferite la întrebările sale. Într-un asemenea tip de discurs, textul nu spune acelaşi lucru la toate nivelurile de lectură. Cititorul „vede" şi analizează doar un anume strat. Este nevoie să facă eforturi susţinute pentru a putea trece de la un nivel de lectură la altul mai adânc. Astfel, lectura cititorului ca şi expunerea autorului se fac în straturi succesive, tot mai profunde şi tot mai generale, mai cuprinzătoare, al căror scop este cunoaşterea de tip dialectic.

Discursul Diotimei este unul de tip iniţiatic, aşa cum menţionează majoritatea comentatorilor, dar o iniţiere în planul gnoseologic-metafizic. Aflăm astfel că Eros este un daimon, o divinitate a intervalului, un intermediar. El asigură comunicarea, legătura dintre lumea divinităţilor şi aceea a oamenilor în plan cosmologic iar în plan gnoseologic, el intermediază între necunoaştere şi opinie

adevărată, pe de o parte, şi cunoaşterea absolutului, pe de altă parte. „Eros umple golul dintre ele (cele două lumi) şi le leagă într-un singur Tot, unindu-l pe sine cu sine”[28]. Ne aflăm în faţa unei noi modalităţi de înţelegere a golului care nu mai este opus pur şi simplu plinului cum făceau Eriximah sau Aristofan. Golul despre care vorbeşte Diotima este intervalul care asigură comunicarea dintre două lumi, fie aparţinând credinţei, fie cunoaşterii, fie ontologicului. Astfel menirea lui Eros este de a înmănunchea, de a uni într-un singur Tot, într-o Unitate, diversitatea nedeterminată şi ceea ce e determinat prin sine însuşi, inteligibilul în sine.

Asupra rolului de intermediar al iubirii, L. Robin[29] menţionează că tradiţia daimonilor era bine cunoscută la Atena, iar prezenţa ei în dialogurile platoniene ar fi legată de cerinţele generale ale sistemului. În acest mod, un element cu caracter mitico-poetic, artistic, intră în însăşi argumentarea teoriei despre iubire. Daimonii au aripi, ne spune Socrate în *Phaidros* 252bc, reuşind astfel să asigure legătura dintre cele două lumi. Condiţia de intermediar a lui Eros este explicată mitologic prin originea lui complexă şi contradictorie ca fiu al lui Poros-răzbătătorul şi al sărăciei-Penia. Iar iubirea este înţeleasă de Robin[30] ca o iniţiere: „ea face să se dezvăluie ceea ce era ascuns”, este o funcţie motrice proprie sufletului. Semnificaţia pe care o dobândeşte aici iubirea nu mai are în vedere rolul ei la nivelul sensibilului ci este aceea de sursă a virtuţii (în plan moral) şi a adevărului (în plan gnoseologic şi metafizic).

Dacă Eros, ca daimon, patronează intervalul la nivel ontologic şi gnoseologic, omul daimonic va fi echivalentul lui la nivel antropologic. L. Robin?[31] îi numeşte pe Diotima şi Socrate, „fiinţe daimonice". Ele au o natură complexă, chiar contradictorie. Socrate, potrivit descrierii făcute de Alcibiade, seamănă cu o statuie de silen care, în ciuda aparenţei nu prea plăcute, ascunde în adâncul său minuni de o frumuseţe de-a dreptul zeiască[32]. Logosul Socratic are şi el un rol daimonic căci produce în noi un efect asemănător farmecului magic al cântecului lui Marsias, dar în plan gnoseologic. În *Theaitetos*[33], filosoful este considerat un om al cărui suflet vrea să se înalţe, să se elibereze de lumea sensibilă „pentru a se uni cu zeul". Robin observă că există o relaţie strânsă între natura daimonică a iubirii şi cea a filosofului.

Chiar în cadrul noţiunii de iubire apare o distincţie clară între dorinţa instinctuală, iraţională (*epithymia*), iubire (*eros*) şi prietenie (*philia*). Prima este dorinţa pasională, instinctivă. Ea nu este supusă raţiunii. *Republica* 438a face distincţia între acest tip de dorinţă şi voinţa care are o conotaţie intelectuală evidentă. Aceasta din urmă presupune deliberarea. Dorinţa pasională, iraţională, este simbolizată prin calul nărăvaş din atelajul sufletului în *Phaidros*[34]. Elementele raţiunii înalţă iubirea (*eros*) deasupra dorinţei instinctive[35]. D. Hyland[36] consideră că iubirea ca *eros* se deosebeşte de iubirea ca *philia*, fie şi măcar pentru faptul că Platon a dedicat un dialog întreg celei din urmă – *Lysis* şi două dialoguri celei dintâi – *Banchetul* şi *Phaidros*. În *Lysis*[37], Socrate se întreabă: „Este posibil ca

cel ce doreşte şi iubeşte ceva să nu fie prieten (*philein*) al lucrului pe care-l doreşte şi iubeşte?". Noţiunea pare să trimită la un sentiment mai profund şi în care s-a instaurat o anumită comunicare cu obiectul. *Philia* este caracteristică lui *philo-sophos*, iubitorul de înţelepciune, de cunoaştere, dar ea este caracteristică şi omului daimonic care tinde spre adevărul inteligibilului. În *Lysis*, se consideră că prietenia apare în sufletul cuiva care nu e nici complet bun, nici rău şi pe care-l iubim în vederea unui scop care constituie raţiunea de a fi a iubirilor noastre. Şi dorinţa de ceea ce ne lipseşte. Robin consideră[38] că doctrina din *Banchetul* dezvoltă tezele din *Lysis* şi merge mai departe oferind definiţia şi principiul iubirii. Este evident că iubirea presupune dorinţa dar şi prietenia, pe trepte psihologice diferite. Funcţia iubirii este însă una mult mai cuprinzătoare aşa cum am văzut, aceea de a da unitate universului.

Pentru G. Vlastos[39], teoria despre prietenie din *Lysis* este „componenta socratică a iubirii din *Banchetul*". Pentru Socrate, consideră Vlastos, iubirea nu e iubirea de altul pentru sine însuşi (aşa cum afirmase Pausanias[40] şi cum vom vedea că îşi imaginase şi Alcibiade) ci „iubirea de altul pentru abstracţiuni" căci ataşamentul platonian „e îndreptat spre un complex de calităţi nu spre individul însuşi". După ce parcurge treptele iubirii trupului frumos, a trupurilor frumoase, a sufletului frumos şi a comportamentelor frumoase guvernate de legi bune, iubitorul de cunoaştere atinge treapta ştiinţei frumosului, deci a cunoaşterii riguroase a frumosului. Iată de ce Vlastos consideră că „Platon a înţeles cât de intens e ataşamentul

nostru pentru abstracţiuni, ataşament care are multe în comun cu fixaţia erotică"[41]. Adâncimea unei întrebări, eleganţa unui argument, claritatea demonstraţiei şi încântarea resimţită când o noţiune abstractă cu un caracter universal pune ordine într-un haos de date, toate acestea sunt „calităţi estetice", consideră Vlastos, ale activităţii intelectuale şi care pot avea o putere asemănătoare frumuseţii fizice. O asemenea iubire naşte în noi dorinţa de creaţie. „Întorcându-şi privirile către întregul cuprins al frumosului şi privindu-l îndelung, va da naştere la nenumărate, minunate şi înalte gânduri cuprinse în cuvinte, la cugetări izvorâte dintr-o nemărginită dragoste pentru cunoaştere", spune Diotima[42]. Aceasta este penultima treaptă pe care o atinge îndrăgostitul de cunoaştere. Astfel, el dobândeşte forţa necesară pentru a înţelege că „există o singură cunoaştere, aceea a Frumosului"[43]. În acest moment, iubirea lui Platon devine una „Ideocentrică", potrivit lui Vlastos. La acest nivel, ne aflăm în plină lume metafizică a Ideilor, a inteligibilului, veşnic, mereu identic cu sine şi imuabil[44]. Până aici, totul se supunea devenirii, multiplului divers. Aici domneşte ordinea unităţii. „Unitatea ca principiu fundamental determină diversitatea, o de-limitează" afirmă H. Kramer[45]. Binele, considerat de adepţii direcţiei platonismului ezoteric ca fiind principiul primordial, acela al Unităţii, încheie linia ascensiunii dialectice. Cu ajutorul ideilor şi prin idei se poate face saltul la principii aflate „deasupra esenţelor", prin separare şi abstragere, cum consideră Platon în *Republica* 509b. Binele devine astfel cauza axiologică, asigurând fundamen-

tul virtuţii şi al valorii. În registrul axiologic, Binele unifică multiplicitatea prin ordine conferind echilibrul, armonia. În registrul gnoseologic, Binele va fi cauza cunoaşterii adevărului. El unifică multiplul prin activitatea cunoaşterii. În registrul ontologic, Binele este principiul unificator al Multiplului, adică al principiului antitetic, numit de Platon, Diada nedeterminată după cum ne explică Aristotel în *Metafizica A* 988a.

După acest punct culminant al banchetului spiritual oferit de Platon prin discursul Diotimei, urmează deznodământul, care începe cu o notă comică. Alcibiade, însoţit de mai mulţi petrecăreţi zgomotoşi, vine, sub semnul lui Dionysos şi încearcă să descătuşeze energiile vitale neconsumate de participanţii la banchetul agonistic din casa lui Agathon. Alcibiade se lasă dominat de pornirile pasionale, iraţionale. El ajunge prea târziu pentru a putea fi iniţiat în cunoaşterea iubirii adevărate şi a iubirii de cunoaştere a Micilor şi Marilor Mistere a căror preoteasă este Diotima.

Deşi neiniţiat, fiind mereu în preajma lui Socrate, şi el a fost „muşcat" de şarpele filosofiei. Să ne amintim că Socrate era asemuit de atenieni unui tăune care nu le dă pace încercând mereu să le menţină trează dorinţa de cunoaştere (*Apologia*) sau era comparat cu un peşte torpilă (*Menon*).

Alcibiade este un exemplu pentru cel chemat, dar neales, el este iubit pentru a deveni îndrăgostit. Căci acestea sunt etapele prin care trece Alcibiade în relaţia lui cu Socrate. Alcibiade nu înţelege sau nu vrea să înţeleagă că

iubirea are nişte trepte care trebuie parcurse şi că pornirile ce stau sub semnul dorinţei goale trebuie învinse pentru a accede, în final, la iubirea creatoare şi contemplativă. Scopul lui Socrate este perfecţiunea sufletului. Alcibiade nu înţelege că Socrate iubeşte în tinerii a căror tovărăşie o caută, „imaginea" Ideii aşa cum se răsfrânge ea în ei[46]. Ca şi în *Phaidros*, Socrate nu este prea interesat de faptul că tânărul în care el întrezăreşte „imaginea" Ideii este o individualitate cu personalitatea ei şi care s-ar mulţumi să fie iubit pentru ceea ce este el. Reapare aici motivul oglinzii. Iubitul reflectă imaginea Ideii, tocmai de aceea este ales de Socrate. Pe tot parcursul relaţiei iniţiatice dintre cei doi, Socrate, omul daimonic, urmăreşte ca sufletul celui ales să fie ajutat să descopere calea iubirii de cunoaştere. Astfel, discipolul *iubit* va deveni un discipol *îndrăgostit* dar nu de maestru ci de însăşi lumea inteligibilului pe care ajunge, treaptă cu treaptă, să o întrezărească. Veastos atrage atenţia, ca şi P. Creţia[47], că iubirea de oameni nu este pentru Platon un scop în sine. Finalitatea ei se află în afara ei, în iubirea pentru Idee. Căci Ideile aparţin nivelului superior al metafizicului, al eternului, mereu identicului cu sine, nemişcatului, mereu suficientului sieşi. În iubire, doar Ideea însăşi trebuie iubită pentru ea însăşi. Individul este iubit doar în măsura în care în el şi prin el e copiată perfecţiunea inteligibilului în fluxul devenirii individuale. Pentru reprezentanţii Şcolii de la Tubingen[48], *Lysis* conţine deja o referire la iubirea Ideii. Dimpotrivă, G. Vlastos, reprezentantul şcolii americane a exoterismului consideră că în acest dialog de tinereţe nu

poate fi vorba de o exprimare a teoriei Ideilor ci doar de o formulare cu caracter moral, nu metafizic.

Pare însă deosebit de sugestiv, pentru scopul acestei lucrări, faptul că Vlastos semnalează o analogie între iubirea platonică şi iubirea cavalerească medievală şi cea romantică. El consideră iubirea platonică „un miracol de transformare a vieţii”[49], o schimbare a nivelului de înţelegere a ei. Pentru Vlastos, acest tip de iubire este „varianta laică a convertirii religioase”. Scopul este întâlnirea faţă în faţă cu Ideea care va oferi îndrăzneţului căutător nu imagini, copii ale realităţii, ci realitatea însăşi[50].

Acestea sunt aspectele pe care Alcibiade-neiniţiatul nu le poate înţelege dar, muşcat de „şarpele filosofiei”, intuieşte că Socrate este un om daimonic care ascunde în el minuni ale cunoaşterii. Prin discursul lui de tip laudativ, Alcibiade voia să impună o nouă temă agonistică, elogierea celui care stătea la stânga vorbitorului. S-ar fi revenit astfel la nivelul existenţei sensibile care s-ar fi plasat totodată şi sub semnul dionisiacului. O asemenea revenire nu ar fi fost în spiritul metafizicii platoniene.

Din cele prezentate am putut constata că arhitectural, construcţia dialogului se bazează pe structuri triadice (la nivelul spaţio-temporalului, al personajelor şi acţiunii). Aceste elemente arhitectonice triadice îşi găsesc ecou în straturile ideatice ale textului în care dominante sunt structurările diadice (mit-discurs adevărat, joc-seriozitate, interior-exterior, opinie adevărată-cunoaştere dialectică, trup-suflet, iubire iraţională-iubire raţională a Ideii). Această alternanţă între ritmicitatea în trei timpi de la nive-

lul straturilor arhitectonice de suprafaţă şi dominanta diadică de profunzime creează un anumit ritm viu al înlănţuirii momentelor dialogului, conferindu-i o muzicalitate simfonică atât textului în sine cât şi a conţinutului său ideatic. La această muzicalitate contribuie şi prezenţa repetată şi amplificată a anumitor formulări (Eros este un zeu care „călăuzeşte" oamenii, spune Aristofan), motive (de pildă, motivul oglinzii) şi teme (de pildă, tema heraclitică a luptei contrariilor) care sunt reluate şi amplificate pe parcursul întregului dialog potrivit unei structuri de bază *aba*. Am putea spune că muzicalitatea acestui dialog, considerat de mulţi drept o „exaltare dionisiacă" tocmai datorită acestei structuri de factură muzicală, generează un anumit tip de filosofare în care gândurile sunt supuse unor ritmuri speciale, ritmurile căutării unei unităţi, a marii Unităţi. Apoi muzicalitatea acestui dialog nu este de un singur tip. Trăirii patetice, dionisiace a lui Alcibiade, i se opune, ritmând cu ea în contratimp, statornicia, seninătatea fluentă, cu accent pe nuanţă, a muzicalităţii dialecticii. Universul inteligibilelor este un univers muzical prin excelenţă. Iar această muzică este dialectica platoniană. Se poate vorbi chiar de un lirism al textului însăşi. Iată un exemplu grăitor şi datorită traducerii deosebit de expresive realizate de Petru Creţia:

„Înainte de toate, această Frumuseţe este veşnică,
nu e supusă naşterii şi pieirii,
nu sporeşte şi nu se împuţinează.
În al doilea rând ea nu este
pe alocuri mai frumoasă şi pe alocuri mai puţin,

nici când frumoasă şi nici când nu,
nici frumoasă într-o anume privinţă şi în altele nu,
nici frumoasă şi nici urâtă în altă parte,
frumoasă pentru unii şi lipsită de frumuseţe pentru alţii ...” *Banchetul* 211a.

Aceste două forme artistice (arhitecturalul şi muzicalul) se împletesc la nivelul cuprinzător al dramaturgicului. Dacă arhitectura şi muzica sunt, potrivit concepţiei lui N. Hartmann, „arte nereprezentative”[51], dramaturgia este o artă reprezentativă prin excelenţă căci ea foloseşte ca materie şi material cuvântul şi asigură astfel dedublarea unicului în contrarii sau contopirea contrariilor în unitate prin armonie. Trecerea în contrariul elementelor amintite: de la mit la logos adevărat, de la necunoaştere sau de la exterior la interior se face cu ajutorul reprezentării dramaturgice. Ea asigură dezbaterea dialectică deoarece ea însăşi este dialectică. Dialogul, aşa cum ne spune şi numele, conţine personaje, are o acţiune care se desfăşoară în două planuri după cum am văzut. Sunt date indicaţii regizorale, au loc travesti-uri (Socrate se dezvăluie a nu fi un îndrăgostit de tineri frumoşi ci un iubitor al cunoaşterii lumii inteligibile a cărei imagine încearcă să o descopere în sufletele frumoase ale tinerilor). Au loc şi câteva lovituri de teatru atât la nivelul evenimenţial (sughiţul lui Aristofan duce la schimbarea ordinii vorbitorilor, venirea lui Alcibiade modifică tema discuţiei) dar şi la nivelul conceptual (modificarea concepţiei despre iubire prin transgresarea nivelului mitologic al cunoaşterii spre nivelul superior, filosofic). De fapt, *drama*

dialogului cât şi a întregii filosofii platoniene este drama luptei dintre contrarii, dintre unitate şi multiplicitate, reluând şi valorificând cele două tendinţe anterioare ale parmenidismului şi heraclitismului.

Toate acestea cât şi alte aspecte care au fost dezvăluite pe parcursul analizei întăresc convingerea că în acest dialog, ca de altfel în majoritatea creaţiilor platoniene, asistăm la o împletire deosebit de subtilă a comicului cu tragicul aşa cum considera necesar însuşi Socrate la sfârşitul banchetului de la Agathon şi, mai mult, asistăm la o împletire superioară a celor trei arte şi a genurilor care le subîntind (epic, liric şi dramatic) şi care sunt valorificate la un nivel mai înalt, cel filosofic, aşa cum afirmă Profesorul Ianoşi.

NOTE

[1] Ion Ianoşi, *Nearta-artă*, vol. II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

[2] *Ibid*, p. 84.

[3] *Ibid*, p. 85.

[4] R.G. Hoerber, *Note on the structure of the Republic*, Phronesis, vol. IV/1996. A se vedea şi articolele aceluiaşi autor: *Plato's Euthyphro*, Phronesis, vol. III/1958; *Plato's Lysis*, Phronesis, vol. IV/1995; *Plato's Meno*, Phronesis, vol. V/1960 şi *Plato's Greater Hippias*, Phronesis, vol. IX/1964.

[5] L. Robin, P.M. Schuhl, W. Goldschmidt, D. Ross, W. Jaeger, F.M. Cornford, et al.

[6] Platon, *Banchetul*, 223d, traducere de Petru Creţia, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

[7] G. Reale, Introducerea la studiul lui K. Gaiser, *L'oro della sapienza*, Milano, 1992. De asemenea, ideea este reluată de Reale în prezentarea *Messaggio filosofico mediante il mito e concetto di liberta in Platone*, prezentare susţinută în cadrul celui de-al V-lea Congres Mondial de Filosofie Creştină, august 1996, Lublin, Polonia.

[8] Este interesant de ce tocmai o preoteasă, un om al clerului este pus să expună teoria metafizică a iubirii. Cum despre zei atenianul nu putea să rostească decât cuvinte de laudă, aşa cum fac majoritatea invitaţilor lui Agathon, numai un slujitor al zeilor ar fi avut dreptul să ofere un tip diferit de discurs despre divinitate, discursul argumentativ-metafizic.

[9] E. Dupreel, *La legende socratique et les sources de Platon*, Bruxelles, 1922, p. 123.

[10] L. Brisson, *Platon. Les mots et les mythes*, Maspero, Paris, 1982, p. 123.

[11] *Idem*, p. 13.

[12] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de istoria filosofiei*, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1966, vol. I, pp. 477-478.

[13] Platon, *Banchetul*, 202a.

[14] Platon, *Republica*, 580d; *Sofistul*, 237b; *Philebos*, 30e; *Legile*, 647c, 659c, 732d, 795d, 796d, 798b, 803c-d.

[15] L. Brisson, *op.cit.*, p. 32.

[16] V. Goldschmidt, *Questions platoniciennes*, Vrin, Paris, p. 112.

[17] K. Gaiser, *La metafizica della storia in Platone*, Milano, 1988, p. 176.

[18] *Idem*, p. 177.

[19] J. Duchemin, (*Platon et l'heritage de la poesie*, Revue des etudes grecques, LXVIII, 1955), considera că în dialogurile platoniene ar exista trei tipuri de mituri:

a) mituri conclusive cum ar fi cele din *Gorgias*, *Republica*;

b) mituri folosite ca modalitate de expunere pentru întregul dialog cum ar fi *Timaios;*

c) mituri care fac parte integrantă din demonstraţie cum ar fi mitul sufletului din *Phaidros*.

O analiză mai amănunţită a miturilor folosite de Platon ne oferă J.E. Smith (*Plato's use of myth in the education of philosophic man*, Phoenix, the Journal of the Classical Association of Canada, vol. XL, nr. 1, 1986). Se consideră că mitul ar avea multiple funcţii în dialogul platonian:

1 – mitul este joc, conferind astfel vitalitate filosofiei; 2 – oferă ipoteze de examinare; 3 – menţine un dialog nedogmatic, încurajând căutări suplimentare; 4 – serveşte scopul filosofiei, acela de a trece de la lumea devenirii la lumea Ideilor; 5 – strânge la un loc mai multe din cuvintele-cheie ale dialogului.

**P. Boyance, *Sur les mysteres d'Eleusis*, Revue des etudes grecques, LXXV, Paris, 1962.

[20] Platon, *Banchetul*, 199b-201e.

[21] „Poate tocmai asta a vrut să spună Heraclit prin vorbele lui greu de tâlcuit: Unitatea dezbinându-se în ea însăşi, totodată se realcătuieşte, la fel ca armonia arcului şi a lirei..." – *Banchetul*, 187a-b-c.

[22] „Dacă aceasta a fost starea noastră cea mai bună, urmează negreşit că, în starea de acum a omenirii, ceea ce ne apropie cel mai mult de starea de atunci este pentru noi binele cel mai mare..." – *Banchetul*, 193e-d.

[23] *Idem*, 211a-b-c-d-e.

[24] *Idem*, 195a.

[25] *Idem*, 197d.

[26] *Idem*, 198d.

[27] G. Reale, Introducere la studiul lui Th. A. Szlezak, *Platone e la scrittura della filosofia*, Milano, 1988.

[28] Platon, *Banchetul*, 202e.

[29] L. Robin, *La theorie platonicienne de l'amour*, ediţia a III-a, PUF, Paris, 1964, pp. 112-140.

[30] *Idem*, p.123.

[31] *Idem*, p.119.

[32] „Şi spusele lui seamănă cu acei sileni pe care poţi să-i deschizi.... Dar când le desfaci învelişul şi pătrunzi în adâncul lor începi prin a-ţi da seama că vorbele lui sunt pline de tâlc pe care doar ele îl au. Şi dacă stărui mai mult, că sunt mai zeieşti decât oricare altele..." – *Banchetul*, 221d-222a.

[33] „...ci într-adevăr, doar trupul i se află în cetate şi umblă, în timp ce gândirea lui, socotind acestea toate mărunte şi neavând nici o preţuire pentru ele, zboară, cum spune Pindar, în adâncurile pământului, măsurându-i întinderile ca şi în tăriile cerului cercetând stelele, scrutând pe de-a întregul toată alcătuirea firii în orice amănunt al întregimii ei şi neaşezându-se niciodată spre a zăbovi pe cele din preajmă." – *Theaitetos*, 173e-174a; de asemenea, 175b-d, 176a-b.

[34] Platon, *Phaidros*, 244b-246e.

[35] Platon, *Banchetul*, 200d.

[36] D. Hyland, *Phronesis*, vol. 23, nr. 2/1978.

[37] Platon, *Lysis*, 221b.

[38] L. Robin, *op.cit.*, p. 119.

[39] G. Vlastos, *Platonic Studies*, Princepton University Press, 1981, pp. 3-42.

[40] Platon, *Banchetul*, 181c-d.

[41] *Idem*, pp. 30-31.

[42] Platon, *Banchetul*, 210d.

[43] „Până când, sporindu-şi înţelegerea, va dobândi atâta putere încât să i se arate că există o singură cunoaştere, aceea a Frumosului..." – *Banchetul*, 210d.

[44] *Idem*, 211a-b.

[45] H. Kramer, *Dialettica e difinizione di Bene in Platone*, Milano, 1989, p. 134.

[46] „De îndată ce prin mijlocirea ochilor, a primit emanaţia frumuseţii, el se învăpăiază, iar raza aceasta a frumuseţii dă aripilor sale o nouă viaţă" – *Phaidros*, 251b.

[47] P. Creţia, Studiu introductiv la *Banchetul*, pp. 59-65.

[48] Şcoala de Tubingen, a cărei reprezentanţi de seamă sunt K. Gaiser, H. Kramer, G. Reale şi discipolii acestora, consideră că, pentru o interpretare cât mai cuprinzătoare şi mai adâncă a operei platoniene se impune o analiză a întregii opere din perspectiva concepţiilor pe care Platon le-ar fi făcut cunoscute membrilor Academiei, concepţii care aveau o circulaţie restrânsă, ezoterică. Este vorba de celebrele *doctrine nescrise* pe care Platon îşi întemeia expunerile lui din cadrul Academiei şi cu care discipolii lui erau familiarizaţi. Potrivit acestor doctrine, despre care, reprezentanţii Şcolii de la Tubingen afirmă că există dovezi de necontestat, ar exista mai multe subgrupe de aspecte care erau abordate în discuţiile din Academie. Astfel, o primă subgrupă ar constitui-o aspectele matematice ale doctrinei. O altă subgrupă ar avea în vedere aspectele categoriale în care se divide realitatea. Şi o a treia subgrupă ar aborda probleme referitoare la deducerea realităţii din principii. Această subgrupă ar cuprinde: a) doctrina despre principiile Unu şi Diada nedeterminată; b) doctrina Ideilor-numere; c) doctrina sferei entităţilor intermediare, a entităţilor matematice şi a sufletului; d) doctrina despre cosmos în general şi e) problemele referitoare la elementele corporale şi formele mişcării. Pentru o viziune aprofundată şi cuprinzătoare asupra punctului de vedere ezoteric în analiza operei platoniene, o lucrare edificatoare a fost realizată de Marie Dominique Richard – *L'Enseignement oral de Platon. Une nouvelle interpretation du platonisme*, Editura P. Hadot, Paris, 1989.

[49] G. Vlastos, *op. cit.*, p. 23. Reprezentanţii şcolilor exoterice nu acceptă o interpretare a operei platoniene din perspectiva doctrinelor nescrise. El considera că textul Dialogurilor, al acestor discursuri cu caracter exoteric, constituie textul de bază în analiza şi interpretarea operei platoniene.

[50] „Oare nu-ţi dai seama că numai acolo îi va fi da, privind îndelung Frumuseţea, să dea naştere nu unor biete asemănări ale vredniciei, căci acolo nu asemănări vede, ci unor vlăstare adevărate, pentru că acolo vede însuşi adevărul?" – *Banchetul*, 212a.

[51] Nicolai Harmann, *Estetica*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

„SLUJIREA” IDEII ÎN POLIFONIA EI

Corina Rădulescu

„Luminist prin formaţie, raţionalist prin ataşament”, domnul Ianoşi este atras de zone interdisciplinare situate între artă şi filosofie, estetic şi etic, literatură şi muzică. Prin multitudinea preocupărilor sale dânsul reiterează remarca lui Constantin Noica cu privire la obiectul şi rolul filosofiei: „Ce e interesant când te îndeletniceşti cu filosofia e că de la un anumit moment dat totul începe să te intereseze şi să te instruiască: teologia ca şi matematicile, ştiinţele naturii ca şi teoria muzicii. Să fie sfârşitul? Sau abia atunci începi?”

Reflecţiile domnului Ianoşi asupra domeniilor spiritului în complexitatea lor contradictorie sunt numeroase, din toate una din „învăţături” ne pare a fi deosebit de preţioasă şi demnă de urmat, şi anume invitaţia de a pune în dialog şi de a depăşi constructiv dualismele indiferent de natura lor – estetică, etică, politică etc. Tendinţa de moderare a extremismelor, de stabilire a unor posibile impacturi între opuse îşi găseşte suport psihic în „predispoziţia de-a vedea mereu jumătatea de pahar plină acolo unde alţii vedeau jumătatea goală.”

Acest îndemn de recuperare a celeilalte jumătăţi, de-a înţelege dialectica unităţii şi luptei dintre ele credem că este o constantă în gândirea dânsului. Întreaga dificultate în estomparea pornirilor disociative, reducţioniste constă în „depăşirea metodologiei lui «sau-sau» pentru o alta după modelul «şi-şi», în care însă o mixtare mecanică a componentelor nu e suficientă, ci e nevoie de o finală ridicare a lor la o nouă şi inedită organicitate"[1].

Pornind de la această convingere, regândirea valorii estetice în sincretisme este ideea centrală urmată în lucrările teoretice, la cursul de Estetică, apoi la cel de Istoria Civilizaţiilor Universale.

În dilogia **Nearta-artă** ne convinge despre impuritatea artei sau artisticitatea „neartei", despre joncţiunea esteticului cu eticul, religia, filosofia, într-un secol care celebrează de cele mai multe ori „autonomia" esteticului şi „autonomiile" în general. Mişcării de îndepărtare a „artei" de „neartă" îi este preferată apropierea dintre ele, iar autonomia estetică este văzută în complementaritatea ei cu eteronomiile: „Autonomia estetică e vârful de lance al eteronomiilor. Obiectul există prin şi pentru multe rosturi particulare"[2]. Sub semnul întâlnirilor dintre artă şi restul creaţiei, domnul Ianoşi întemeiază ontologic nu numai arta indubitabilă, ci şi manifestările ce ţin de „neartă". Criteriul unificator al esteticităţii obiectelor de orice provenienţă este Forma, mai exact „Forma vie" – ca rezultat al acţiunii prin care materia este adusă la condiţia vieţii, ca expresivitate a legilor de profunzime. Analog teoriei formativităţii dezvoltate de estetica lui Luigi Pa-

reyson, forma artistică este definită ca expresie extremă a plasticităţii materiei, ca înfrângere a mecanicităţii şi lipsei de individualitate a naturii. Există peste tot un exerciţiu de formativitate, astfel încât orice formă vie, întreaga experienţă are un caracter estetic, o configurare de artisticitate – cu statut de cvasiartisticitate. „Nearta cu arta laolaltă dobândesc formă cu şi ca viaţă proprie, statornicind o fiinţare relativ autonomă în sine şi semnificativă pentru noi. În alte planuri şi raportări, aceeaşi existenţă – reală ori ideală poate îndeplini alte funcţii, biologice sau productive, informaţionale sau formative. Ca centrată pe sine şi iradiind către noi, forma vie se «umple» de o esteticitate, care o poate înfrăţi cu arta. Fiinţarea se transfigurează într-o fiinţă, esenţială chiar în fenomenalitatea ei în-sine-pentru-noi. Obiectul interesant va putea fi captat de subiectul interesat de el, într-o relaţie de factură estetică”[3].

De asemenea, prin modul în care este determinată natura artei şi a esteticului suntem invitaţi la debordarea cadrului lor, precum şi la impactul dialectic între conţinut, esenţă, substanţă, lege, necesar, pe de o parte şi formă, aparenţă, fenomen, accidental, întâmplător, pe de altă parte. Domnul Ianoşi ne dovedeşte că în artă extremele coincid adesea: aparenţa rimează cu esenţa, căci prin aparenţă ajungem la esenţă; conţinutul e al formei, iar forma a conţinutului. Astfel, „...trebuie să reînvăţăm să apreciem la justa ei valoare plăcerea contemplării unui obiect, drept care trebuie să reînvăţăm să ne încredem în valoarea imanentă a obiectului.” (**Nearta-artă**), şi în aceeaşi măsură valoarea estetică poate fi considerată o pro-

prietate intimă a abstractului, a gândului decantat până la ultima puritate. Concreteţea poate fi o proprietate intimă a abstractului: „Esteticitatea nu provine atunci din «plastică», mai degrabă din «muzică», dintr-o emergenţă apropiată incandescenţei muzicale. Vigoarea e proprie rigorii înseşi. Abstracţia ca atare devine patetică. E ca o scânteie orbitoare, nu multicoloră ci albă. Matematica şi fizica ultimei perioade, variat combinate, au reactivat această pasionalitate fierbinte a chiar extremei răceli”[4].

Asemenea lui Tudor Vianu – esteticianul român de care se simte foarte aproape, domnul Ianoşi defineşte percepţia estetică ca imanenţă a sensului cu semnul, a semnificantului cu semnificatul: „Pentru a declanşa plăcerea contemplării, pentru a fi estetic, nu ajunge ca obiectul să aibă sens, el trebuie în primul rând să fie semn, şi în această calitate să fie sens... Diferitele obiecte de artă le vom respecta estetic numai dacă ne vom încrede în obiectualitatea lor cu toată subiectualitatea noastră.” (**Nearta-artă**). În acelaşi mod, pentru Tudor Vianu atitudinea estetică este constituită în primul rând dintr-o abandonare „naivă” a spiritului în puterea aparenţei. Dacă atitudinea practică reacţionează activ faţă de datele realităţii, iar atitudinea teoretică excelează prin prelucrarea sistematică a acestora, separând sensul de semn, atitudinea estetică trebuie să le absoarbă pur şi simplu: „Fiinţa orientată estetic nu vrea să stăpânească realitatea, nici să o modifice sau să o exploateze, nici s-o înţeleagă, ci numai să se bucure de simpla ei existenţă”[5]. Aceeaşi concluzie o întâlnim la fenomenologul Mikèl

Dufrenne când afirmă că: „În percepţia estetică sensibilul trebuie să fie un scop în sine, şi nu un mijloc supus sensului"[6]. Altfel spus ceea ce defineşte percepţia estetică faţă de cea uzuală, conform fenomenologiei, constă în faptul că pentru a accede la obiectul estetic ea nu cere altceva decât să percepem (numai în perceput se dezvăluie sensul şi fiinţa acestui obiect). Pornind de la această caracterizare a esteticului domnul Ianoşi atrage atenţia asupra faptului că simţurile nu mai sunt de mult primare, prime semnalizatoare doar ale realităţii. Ar fi eronat să le subapreciem puterea de sintetizare şi efectul de umanizare, să le cantonăm în anticamera raţiunii, într-o gnoseologie relativ lineară, pentru că între ele nu există o relaţie de subordonare şi supraordonare, ci una de coordonare. Din nou distanţei dintre ele îi este preferată apropierea – dezvăluirea osmozelor – iar prin definirea percepţiei estetice drept lipsă de distanţă între semn şi ceea ce semnifică el, dânsul interzice orice separare a formei de substanţa „carnală" a operei, limitează posibilitatea formalizării în artă (formele artistice nu sunt detaşabile de suportul lor sensibil, pentru a fi clasate şi comparate ca atare). Dacă formalismul rus şi apoi structuralismul tind spre lichidarea conţinutului intuitiv al imaginii, estetica profesorului Ianoşi abordează dialectic termenii de sens, formă, expresie – situându-se mai aproape de estetica fenomenologică, de viziunea lui Hans Robert Jauss asupra artei, de concepţia lui Hegel asupra vocaţiei artei de-a exprima ideea într-o formă sensibilă.

În planul pendulării între opuse – clasic şi romantic, apolinic şi dionisiac (sau faţa diurnă şi cea nocturnă proprii omului şi valorilor lui) – domnul Ianoşi, definitiv cucerit de Bach, este un iubitor al consonanţelor, al armoniilor, al echilibrului, al rezolvării disonanţelor în consonanţe. Evocând interferenţele de principiu dintre muzică şi filosofie, în acelaşi volum **Nearta-artă** dânsul surprinde complexitatea şi natura echivocă a muzicii, caracterizând muzicalul ca: „exaltare dionisiacă, intuiţie intelectuală imediată", dar şi ca: „supunerea gândului ritmurilor căutării unui acord final". Remarcă existenţa unei muzicalităţi ce roade dinlăuntru orice anterioară statornicire „arhitectonică", orice stabilitate clasică a articulaţiilor, celebrând nuanţa, adesea incertitudinea, o muzică fisurată în moralitate şi raţionalitate şi alta, opusă acesteia, de mare forţă morală, mărturie a relaţiilor ce există între muzică – matematică – teologie, resimţită în forţa ei mai degrabă cu puterea intelectului decât cu cea a simţurilor. Declarându-şi ataşamentul faţă de cea din urmă, respectiv faţă de muzica preclasică şi clasică, în mod deosebit faţă de Bach, dânsul se menţine concomitent „…suspicios în raport cu zonele ascunse, sub şi inconştiente ale eului, faţă de pulsiunile instinctuale dindărătul intelectului, pus în contact cu pornirile biologice, amorale... de sub prea firav umana moralitate şi civilitate... limpezimea îl solicită mai mult decât tenebrele"[7]. Asemănător maestrului său spiritual, Thomas Mann, dânsul îşi exprimă preferinţa pentru cei ce ştiu să distileze din otrăvuri leacuri, să transfere romantismul în clasicism,

să găsească iraţionalităţii şi imoralităţii contraponderea moral-raţională. Atras de dialectica tainică a identităţii contrariilor poate să limpezească în final, până şi iraţionalismul dezumanizant.

În ciuda „modelelor" actuale, a crizei tradiţiilor Luminilor îşi menţine credinţa în progres, raţiune, sistem. Ataşamentul faţă de Thomas Mann şi Goethe, Hegel, Kant în filosofie, Bach în muzică, se explică şi prin afinităţile comune pentru Lumini şi tradiţiile lor, idealuri apărate, dar şi foarte contestate pe parcursul acestui veac. Înclinaţia pentru Bach, Haydn, Mozart, Beethoven (şi nu Wagner, Schönberg, Berg etc.) este de fapt înclinaţia pentru conciliere şi perfecţiune, pentru catharsis-ul trăit ca echilibru între interior şi exterior, ca purificare perfectă. În muzica europeană cultă – preclasică şi clasică – s-a dezvoltat limbajul tonal, ce presupune o perfectare în timp a elementelor formale (respectarea câmpului gravitaţional armonic tonică-subdominantă-dominantă), a convenţiilor de rezolvare a disonanţelor în consonanţe, o dezvoltare a principiului cauzalităţii şi un determinism din ce în ce mai accentuat, ce-şi atinge apogeul în simfoniile beethoveniene. Înaintarea în timp a discursului muzical dobândeşte un grad sporit de necesitate, dar şi un sens mai precis, astfel încât, sub aspectul formei, se poate spune despre opus-ul muzical preclasic şi apoi clasic, că este împlinit în sine, echilibrat. Determinismul din cadrul tonalismului îndeplineşte un rol analog cu funcţia de ordonare pe care o deţine tema în artele reprezentative, şi satisface nevoia ascultătorului de a percepe analitic, de a-şi manifesta

puterea de construcţie (reprezentare) în actul percepţiei, favorizând apariţia catharsis-ului aristotelic, concilierea perfectă dintre interior şi exterior. Nu aceeaşi concluzie o desprindem cu privire la muzica romantică, apoi modernă şi postmodernă – faţă de care domnul Ianoşi îşi exprimă şi argumentează lipsa unei apropieri tot atât de intime: prima încurajează prea mult reprezentarea ducând la relativisme, celelalte, dimpotrivă golesc sunetul de orice semnificaţie şi sentiment uman. Catharsis-ul nu mai este trăit ca purificare perfectă, ci ca phronesis. În secolul XIX, mai exact cu Wagner, hegemonia formalului asupra informalului ia sfârşit, şi o dată cu ea, stabilitatea clasică a limbajului muzical. Opera *Tristan* (1859) marchează procesul de dezagregare al tonalismului (formalului), proces inerent oricărei structuri ce a atins un mare grad de complexitate în dezvoltarea sa. Prin criză, apoi prin ruptură, începe epoca modernă în muzică ce validează lipsa principiului cauzalităţii şi înlocuirea acestuia cu „câmpul de posibilităţi" despre care vorbeşte Pousseur. „Noua muzică" încearcă să elimine orice intenţie figurativă ce exista în acel moment în vocabularul şi sintaxa sonoră, orice tendinţă de determinism spre a lăsa gândirea să se dezvolte liber. Aşadar, o structură muzicală nu mai determină în mod necesar structura următoare, şi, cu timpul în societatea tardo-modernă, muzica nu mai poate fi caracterizată de nici o siguranţă şi conciliere în modul ei de-a se oferi, dimpotrivă, este lansată ca un proiectil împotriva oricăror aşteptări de sens, oricăror obişnuinţe perceptive ale ascultătorului.

Muzicalitatea stilului romantic şi apoi modern poate apărea ca prea subiectivă, aproximativă, lunecoasă, fisurată în moralitate, aşa cum este apreciată de domnul Ianoşi: „Muzica joacă la antipodul statorniciei, celebrează fluenţa, nuanţa, adesea incertitudinea. Ea pare nu atât gândire, cât trăire, trăire patetică, fremătătoare, exaltată sau disperată. Bazată pe măsuri, ea pierde nu o dată măsura, accede la dezordine, savurează pericolul existenţial. Dacă dramaturgia e lăuntric dialectică, muzica îşi strigă contradicţiile în gura mare – până la relativisme"[8].

Cunoscând arta muzicală în totalitatea ambitusului ei expresiv, şi practicând muzica de timpuriu la pian, vioară şi violoncel, domnul Ianoşi este definitiv cucerit de Bach, adică de muzical – ca supunere a gândului ritmurilor căutării unui acord final. Permanentele sale încercări de-a găsi iraţionalităţii şi imoralităţii contraponderea moral-raţională îşi găsesc corespondenţele în aspiraţiile etice supreme ale lui Bach, în inegalabilul lui talent de-a conduce spre un unic acord linii melodice diferite.

Lucrările lui Bach sunt un model de echilibru şi perfecţiune a formei, de expresie nobilă în care substanţa emoţională este epurată de orice nuanţă de sentimentalism. Ordinea şi echilibrul sunt pilonii pe care se sprijină fantezia inegalabilă a lui conferind limbajului claritate. În acelaşi timp, numeroasele cantate religioase, oratorii şi pasiuni, Missa în si minor – preferinţe muzicale ale domnului Ianoşi – marchează o culme a concentrării expresive şi a nobleţei la care poate aspira Omul. Fiecare frază muzicală este legată de o permanentă introspecţie, den-

sitate expresivă, care ne solicită deopotrivă forţa emoţională şi rigoarea stilistică.

Fuga – cea mai complexă dintre formele polifonice – este terenul pe care Bach a experimentat toate posibilităţile de îmbinare a scriiturii orizontal melodice tradiţionale cu gândirea vertical-armonică (în care muzica este dominată de un anumit centru tonal). Ea exaltă procedeele contrapunctului – conducerea simultană a mai multor linii melodice – întemeiate în exclusivitate pe imitaţie în câmpul consonanţei. Teoria fugii clasice, aşa cum apare ea la Bach, este în acest sens o capodoperă de soluţii ingenioase şi neprevăzute pentru a nu trăda legile consonanţei, încălcându-le în acelaşi timp în limitele permise. Tema fundamentală a fugii este dată ca un subiect căruia trebuie să-i urmeze răspunsul (repetarea subiectului la cvinta superioară sau la cvarta inferioară). Opoziţia dintre subiect şi contrasubiect se susţine prin tensiuni interioare şi se împleteşte la diferite nivele; dincolo de toate acestea, melodia curge ca şi când n-ar fi fost compusă în temeiul unor complexe operaţii analitice. Gândirea contrapunctică – prezentă în toate lucrările – sudează „dialogurile", obţinându-se o continuă densitate sonoră a „ţesăturii" polifonice.

În acelaşi mod, discursul domnului Ianoşi, atât cel scris cât şi cel rostit, ne surprinde prin muzicalitatea lui, în sensul evitării descriptivismului static, al metafizicelor rezolvări prin „da" şi „nu", al permanentului flux şi reflux al ideilor.

Meşteşugul contrapunctic îl ajută să desfăşoare în mod polifonic „Ideea", s-o adâncească mereu arătându-i

o nouă faţă, să împace disonanţele în consonanţe. Fixat în meandrele gândirii contrapunctice, în complexitatea intelectuală a ţesăturii polifonice, dânsul optează întotdeauna pentru identitatea contrariilor, pentru convertirea imoralităţii în moralitate, a iraţionalităţii în raţionalitate. Prin nenumăratele construcţii polifonice – de cu fiecare carte – ce caută un acord final, este lăuntric ataşat de muzicalitatea apolinică mai mult decât de cea dionisiacă.

De măiestria construcţiei polifonice şi de virtuozitatea contrapunctică – virtualităţi muzicale ale domnului Ianoşi – se leagă şi concluzia ce ne-o prilejuieşte lectura volumului (din ciclul **Moralităţi**) **Idei inoportune** şi anume: imperativul moral al intelectualului de-a fi dialogal, de a nu-şi refuza şi de a nu-i fi refuzată prezenţa ideatică a celuilalt. Dacă este şi trebuie să fie „avocatul" cuiva – aşa cum sugerează Gheorghe Grigurcu în *România literară*, atunci dânsul este „avocatul apărării" faţă de orice înrolare colectivă în „logocraţia oficială", după cuvintele unui confrate, „logocraţie" a ideilor, a comportamentului, a moralei. Atitudinea ideatică practicată seamănă întrucâtva şi cu un gest don quijotesc, căci ce altceva ar putea fi această încercare de „fuziune a orizonturilor" ideilor socio-politice şi filosofice de factură liberală, socialistă, creştină etc. Ce altceva ar putea fi constatarea că: „Omenirea va continua să umble pe două picioare" (**Idei inoportune**) când ne dorim amputarea din conştiinţă a unuia? Şi nu s-ar putea spune că mistifică realitatea gândind astfel.

La baza acestei atitudini nu credem a fi „multipla minoritate" din care dânsul se revendică – ebraică, germa-

nă, maghiară – ci mai degrabă afinităţile elective şi afective, o pedagogie a alterităţii. De aceea, activitatea domnului Ianoşi trebuie privită în exemplaritatea sa, ca „slujire a Ideii" în polifonia ei, ca deschidere în dialog – chiar şi acolo unde acesta pare imposibil (cum ar fi spaţiul politic, dar şi spaţiul conştiinţei colective, ce caută pentru confortul ei vinovaţi imaginari, adevăraţi „ţapi ispăşitori", cum ar spune Jean Delumeau, şi minoritari, am adăuga noi).

Tot în sprijinul ideii de exemplaritate vine şi realitatea celor aproximativ 30 de volume publicate până acum. Dacă printre figurile intens mediatizate, ce-şi asumă funcţii de reprezentare azi, purtătoare ale „conştiinţei epocii", am găsi un exemplu de „background" intelectual asemănător domnului Ianoşi, atunci şi şansa legitimării acestor opinii ar creşte. Din păcate semnele despărţirii intelectualului de carte, al artei de artist, se acutizează, căpătând accente dramatice uneori. O reformă a conştiinţelor purtătoare de cultură se impune şi aici, iar domnul Ianoşi ne oferă exemplul decenţei intelectuale şi al lucrului bine făcut, de care avem nevoie. La acestea se adaugă lecţia asumării, într-o lume şi o perioadă în care responsabilitatea a încetat să mai fie o virtute, să reprezinte Omul. Şi când oportunismul devine virtute iar unii îl teoretizează ca nouă şi necesară morală, domnul Ianoşi nu se poate „refugia" în el, dând la iveală, sperăm, nu singurele idei inoportune. A-ţi contopi vocea cu ele devine aproape o obligaţie.

Adăugăm în final faptul că domnul Ianoşi nu şi-a însuşit multiplele modalităţi culturale „minoritare" cu

vreun scop pragmatic, funcţional. Dânsul „trăieşte" în aceste culturi, aparţine acestor culturi ca şi unora din operele asupra cărora s-a aplecat (cum lasă să se între-vadă în Exerciţiul biobibliografic când vorbeşte fie despre tată – analogia cu Leopold Bloom sau Ulrich al lui Musil – fie despre bunic şi unchi, doi buddenbrook).

Profesorul Ianoşi practică dialogul, în stil socratic, deopotrivă sincrizic şi anacrizic, provocând pe celălalt prin cuvânt, obligându-l pe celălalt la cuvânt, şi reclamând astfel, de la Celălalt „cuvântul intim"[9].

Prin întreaga sa activitate dânsul ne-a demonstrat, şi încă o face, că lumea este Dostoievski şi în aceeaşi măsură, Thomas Mann sau Tolstoi, că lumea este kafkiană, dar şi creştină, este Bach, Beethoven, dar şi Wagner, iar „noi" suntem în ultimă instanţă, receptori nu numai ai Artei, ci şi ai Neartei, nu numai ai „Luminii", ci şi ai tenebrelor, nu numai ai naţionalului ci în aceeaşi măsură suntem „colaboraţionişti" culturali după disponibilităţi şi afinităţi; pentru că, de fapt, omul – ca şi lumea – trebuie să rămână „deschis" dialogal.

NOTE

[1] Ion Ianoşi, *Nearta-artă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, vol. II, p. 28.

[2] Ion Ianoşi, *Nearta-artă, op. cit.*, p. 14.

[3] *Idem*, p. 9.

[4] Ion Ianoşi, *Thomas Mann*, E.L.U, Bucureşti, 1965, p. 34.

[5] Tudor Vianu, *Estetica*, E.L.U., Bucureşti, 1968, p. 385.

[6] Mikèl Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Editura Meridiane, Bucureşti, p. 48.

[7] Ion Ianoşi, *Exerciţiu biobibliografic*, p. 51.

[8] Ion Ianoşi, *Nearta-artă*, ed. cit., p. 190.

[9] Vasile Tonoiu, *Omul dialogal*, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995, p. 117.

LOGICA UNEI VIEȚI

Radu Cosașu

Ne-am adunat în această carte pentru a sărbători 70 de ani de la naşterea profesorului Ion Ianoşi, la 1 mai 1928, în oraşul Braşov. Ca un reporter ce sunt, m-am interesat îndeaproape şi am aflat că ar fi fost o zi frumoasă de primăvară. Fireşte că am fost cât de cât mulţumit, din punct de vedere structuralist. E zice-se întotdeauna interesant şi semnificativ ceea ce ţi se întâmplă în prima zi de viaţă pe pământ, precum decurge şi din prima frază a unei cărţi, oricât de spontan ar fi ea scrisă.

L-am cunoscut, de asemenea, pe tatăl profesorului – un domn distins, aducând oarecum cu Karl Böhm, dirijorul care fără nici un gest spectaculos ne-a dat „cel mai bun Mozart". Tatăl era pasionat de politica mondială şi de şah, într-un sens mai larg de sport, dar numai la nivelul marilor performanţe; nu-l interesau micile rezultate. El îşi iubea fiul ca pe un tată, iar fiul îşi iubea tatăl ca pe un copil al lui. Bătrânul domn era posesorul unei ironii metronomice şi exacte – cum bătea tactul Karl

Böhm – şi ea consta în a se preface permanent mirat de ceea ce nu-l mira deloc. Acest sistem de ironie a primit chiar numele tatălui şi e cunoscut de avizaţi sub titlul de „steinbergerism". După aprecierea mea, e primul sistem în care a intrat profesorul nostru, imperfect asimilat – o spun din capul locului – cu serioase consecinţe pentru ce va urma.

Ajungând aici, năzărindu-mi-se o groază în faţa unei perspective patetice – exact aceea pe care profesorul recomandându-mi-o prea stăruitor o refuz – mă văd silit să dezvălui că, înţelegându-le binişor raţiunea, fiind chiar de acord cu aceasta, îmi displac volumele omagiale şi, ceea ce e şi mai neplăcut, nu ştiu să-mi mişc creionul în asemenea aventură. Cu o anume perfidie la care-mi dau dreptul filipicele sărbătoritului împotriva neseriozităţii cu care obişnuiesc să privesc istoria – voi suci gâtul sentimentalismului uman, prea uman, care se întruchipează în agitaţia, la emoţie, a omuşorului acela din gât numit chiar „mărul lui Adam" şi, riscând astfel prin sucire să-l prăpădim, voi trece la o abordare ceva mai istoristă, poate şi mai ştiinţifică, mai rece (cum ştiu că vă place ca oameni de catedră) a problemei. Care problemă? Acum nu ştiu. În 10-15 minute, sau în 10-15 ani, o vom afla cu toţii.

Ca atare, voi face doar o comunicare – termen atât de îndrăgit în catedra(la) D-voastră – de o anume importanţă pe care – de aceasta sunt sigur – nu veţi avea ipocrizia s-o bagatelizaţi în aceste vremuri când toţi, absolut toţi, fie că ne suntem prieteni, fie că ne suntem duşmani, ne dăm o maximă importanţă încercând, firesc, să recu-

perăm tot ce am pierdut în acest domeniu al amorului propriu, în crunta perioadă a cultului personalităţii. (La Rochefoucauld, încă de la 1632, socotea că există o Ţară a Amorului Propriu în care ar fi multe de descoperit). Comunicarea mea ar putea fi intitulată: „Prima apariţie a prof. Ion Ianoşi în romanul literaturii române".

Ea va avea la bază un lung citat dintr-o *Logică* tipărită în 1985, ceea ce ar putea consolida interesul d-voastră, căci (cuvânt preferat al sărbătoritului) se ştie bine cât de voios vibrează orice mediu filosofic atunci când îi răsună în auz cuvântul, dar mi-te o carte ce se dă drept o *Logică*. De altfel chiar pe primele ei pagini sunt citaţi, ca motto, doi filosofi pe care nu mă îndoiesc că-i veţi recunoaşte lesne, chiar dacă atunci, la 1985, rigorile cenzurii ceruseră să nu fie numiţi, ideile lor fiind însă admisibile. Primul citat sună astfel: „Orice om trebuie să scrie o Logică pentru a explica la Judecata de Apoi cum şi-a scris cărţile (un filosof român din secolul 20)". Al doilea – de aceeaşi importanţă pentru comunicarea mea – se constituie dintr-un dialog: „– Care-i fapta cea mai umană? – Să-l fereşti pe om de o ruşine (un filosof german din secolul 19)". Nu va fi lipsit de interes că peste aceste două citate „Logica" respectivă avea ca dedicaţie: „Lui Mihail Sebastian, tinereţii lui decise şi confuze". La ora aceasta, când jurnalul recent apărut al scriitorului a înfiorat câteva conştiinţe ale urbei, s-ar putea ca dedicaţia din urmă cu un deceniu (obsedat că n-are încotro) să fie salvată de la o simplă conjunctură şi să fie înscrisă într-o bună vestire a civilizaţiei oximoronice spre care ne

îndreptăm întocmai aşa: decişi şi confuzi. În orice caz, citatele din „motto” şi dedicaţia apasă bine şi fertil peste documentul propriu-zis, desprins din cel de-al treilea capitol al unei Logici care mai are strania particularitate de a fi şi o poveste, de a avea un subiect (poate şi ceva predicat) aducând a roman şi, fatal, un erou. Solicitându-vă un minimum de răbdare – de fapt un efort maxim în vremea asta când Platon nu mai poate fi citit decât în ritmul propriu al unui editorial – trebuie să vă comunic (dar mai există comunicare în afara Actualităţilor TV?) că persoana întâi a acestui citat aparţine logicianului care, în 1956, la o conferinţă pe ţară a tinerilor scriitori se declarase, „decis şi deloc confuz”, împotriva cenzurii care silea la minciună pe fiecare ziarist, fiind exclus din presă, condamnat la şomaj, (existau, ce-i drept, nenorociri şi mai mari...) pentru „această jalnică şi nocivă teorie mic-burgheză a adevărului integral”, cum fusese înfierat, pompos, în documentele vremii, acest refuz normal de supunere la minciună.

Deci (alt cuvânt preferat, lângă „căci” al sărbătoritului):

„În toamna lui 1957, deprindem cu greu meseria omului care – vorba bunicii mele – stă acasă şi nu face nimic. O învăţam de un de zile. Locuiam în aleea Popa Nan, la mătuşa mea, zisa Sanseverina, dormeam într-un hol, lângă pianul la care maică-mea, pe vremuri, cântase «Ay, ay, ay!» şi «Adios muchachos», stăteam mai toată ziua întins pe pat, ca Oblomov, şi citeam cu sârg Anatole France, descoperit în pivniţa casei, într-o cămăruţă de

serviciu, ducându-mă eu odată acolo să aduc primele braţe de lemne pentru primele focuri ale anului în sobele casei. Trebuia să fac ceva, nu? Nu ştiam să sparg lemne cu toporul, dar puteam aduce, preţ de câteva scări, din casă până jos, două trei transporturi de fag, gata tăiat, depozitat în cămăruţa aceea. Anatole France *Opere complete*, 6 volume, în franceză stătea stivă într-o colecţie de format mare, tipărită cu literă mare pe hârtie solidă, groasă, ediţie de lux bibliofil, nealterată decât pe la cotoare, de vreme. Interiorul cărţilor – parcă necitite – era ca nou, netulburat de igrasia pereţilor şi întunericul încăperii. Să fi fost depozitat de puţină vreme? Sanseverina nu ştia nici măcar cine ar fi putut lăsa, dintre locatarii casei, o asemenea comoară în pivniţă. Sanseverina citise *Les dieux ont soif* şi, oh, *La revolte des anges*, demult, pe la 20 de ani, când era entuziasmată de *Cuvântul liber*, credea în revolta comunistă şi mă ducea, în taină, să văd filme ruseşti pentru copii, «dacă mai ţii minte cine te-a dus la ... » Pe urmă – cum spunea – lăsase baltă utopiile şi i-a preferat pe Freud şi Zola. J'accuse! Aha!

Cert este că mă apucasem de Anatole France cu un elan venit tocmai din acel nu prea «dolce farniente» al vieţii mele. Nu-l citisem niciodată sistematic şi integral – doar *Zeilor le e sete*, prin primăvara lui 1956, cu o rapidă şi superficială influenţă stilistică – fiindcă auzisem pe ici pe colo, că e apolitic şi mic burghez, cu accente contrarevoluţionare. Nici vorbă. Prima senzaţie fu aceea că e mult mai inteligent decât Romain Rolland. Pe urmă, că are un stil, într-adevăr minunat. Vigilent, totuşi am priceput că

scepticismul lui nu trebuie îmbrăţişat, dar de sedus, poate să mă seducă; acest contrast între farmec şi mesaj, această putinţă nouă de a mă lăsa încântat de un stil refuzându-i însă ideile, constituia o experienţă nemaiîntâlnită şi excitantă care mă deschidea în frigul toamnei şi sărăcia existenţei, ca pe o floare spre nuanţă. Cel puţin în primele trei patru săptămâni de la descoperirea din pivniţă, mă aruncam de dimineaţă spre volumele grele şi mari – în discrepanţă cu supleţea şi eleganţe frazelor lui – plin de o energie comparabilă doar cu acea a plecărilor mele, altădată, «pe teren». Citeam *Thais* simţind avântul cu care urcam în acceleratul spre Bicaz, cu doi ani în urmă. Mă pregătisem în noaptea trecerii la *Revolta îngerilor* ca pentru un drum la gară, când îmi pipăiam cu voluptate foile de drum: luasem între degete filele dure ale cărţii şi încercasem să le subţiez pentru a le aduce cumva la fineţea observaţiilor sale. Nu era deloc apolitic, în fond accepta progresul însă se îndoia mereu de el, încât părea mai degrabă un reacţionar, dar nu «turbat», nu înrăit, ci de o amabilitate, de o politeţe, de o linişte prea încăpăţânate pentru a nu mă tulbura ca o înţelepciune care-mi deconspira – agresiv, de astă-dată – incultura repede dobândită prin trecerea bruscă de la bacalaureat la strung şi cavalerie, în numele revoluţiei. Aici, în cultură, îi cedam. De aceea tăceam şi, cum se spunea, înghiţeam, citind în *Insula pinguinilor* că un foarte mic, prea mic număr de oameni poartă într-înşii sămânţa îndoielii care nu se dezvoltă fără cultură. Ideologia mea se putea opune îndoielilor – deşi, ce dracu făcusem acolo, în Aulă, decât

să-mi expun public îndoielile mele? – dar nu-mi îngăduia să-i desfid stilul, farmecul. Era prima oară când mă întâlneam cu un asemenea fenomen – atât politicul cât şi cultura mea, bazată pe politic, se dovedeau insuficiente şi vulnerabile în faţa unei arte care, dacă nu aparţinea revoluţiei, simţeam totuşi obscur că se insinuează în arta mea de a rămâne revoluţionar în timp ce eram acuzat că sunt o javră mic-burgheză. Precum îndoielile dezvoltate prin cultură, nu riscam ca prin France să-mi dezvolt îndoielile de revoluţionar? Ele îmi erau cele mai necesare în acea clipă? Întrebarea – constatam – nu mă chinuia. «Je n'aime pas les jeunes trop raisonnables», spunea Sylvestre Bonnard şi – tot fără panică – observam că sunt dispus să-i dau crezare şi urmare, ca ori de câte ori eroul unei cărţi îmi plăcea, eu neposedând alt gust şi altă cultură decât cele ale elanului sufletesc.

Se mai întâmplă ceva care mă legă cu perversitate – şi ea necunoscută până atunci – de scriitorul acesta care-şi permitea să surâdă privind Revoluţia franceză: ducându-mă într-o după-amiază la Raicu, unul dintre puţinii care nu treceau pe celălalt trotuar când mă vedeau, ba dimpotrivă, mă chema să jucăm şah iar seara, după multe partide, deschidea nuvelele lui Gogol şi ne citea, formidabil, *Naşul* – era singura ocazie când i se auzea vocea în public, altfel fiind incapabil să ia cuvântul într-o şedinţă, măcar pentru a se apăra! – la Podul Mărăşeşti, pe unde ajunsesem ca să intru pe străduţa aceea zisă Între Gârle, prinsă printre atâtea tăbăcării, m-am întâlnit în faţa postului de pompieri, cu un activist de la C.C., care veni glonţ

spre mine şi mă întreabă ce mai fac. N-am ştiut ce să-i răspund, atât de repede şi de amical mă abordase. Ne ştiam dintr-o vară la Sinaia unde, fără vreo înţelegere specială, ne întâlneam în fiecare seară, în faţa televizorului, să urmărim, cu alţii, campionatele europene de box. Vreo zece zile, pe baza unui rendez-vous mutual, ne-am proţăpit în fotolii şi, privind cu nesaţ schimburile de pumni, am discutat literatură pornind de la Tolstoi. Ştia ceva despre mine, dar nu-mi divulga cât. Ştiam unde lucrează însă nu-mi venea să cred că acolo unde se cunoşteau perfect principiile literaturii, dar deloc amănuntele ei, putea lucra un om – înalt, tânăr şi brumat, învârtindu-şi nervos şi pueril smocurile de păr – care ştia cine-s Frou-Frou şi Holstomer. În entuziasmul meu, mă trezeam rupând discuţia despre Vronski şi iepşoara lui şi începeam să imit upercuturile şi swing-urile celor de pe micul ecran, ceea ce lui – altă inadvertenţă pentru oamenii sobri de acolo – îi plăcea şi-l făcea să râdă, trăgându-şi cu ambele mâini vârtejurile capilare. După aceea nu ne mai văzusem, încât pe pod, ca măsură instinctivă de apărare, am fost suspicios şi l-am întrebat, aiurea, ce caută el pe aici... Mergea pe la tăbăcării, muncă de teren. Bogzianul din mine fremăta plăcut. Citise *Anii împotrivirii*? Cunoştea reportajele despre tăbăcării, din 1934? Eram limbut pentru a nu fi exact. El fu: memoriul meu către şeful său, trimis în vară, cerându-i să-mi dea şi mie nu o pâine, nu un salariu – aveam idealismul utecist dispreţuitor faţă de materia burgheză – ci un loc pe baricadă, la un ziar de uzină, de pildă, acel memoriu ajunsese unde trebuia (mă

asigură cu o copleşitoare seriozitate), «ba chiar plăcuse» (termen care mă săgetă, în plin mers, căci dădea dimensiune de poem «materialului» meu), aşa că să stau liniştit, fiind în mâini bune. Omul acela – şi mă uitai peste umărul mesagerului văzând undeva, la capătul acestei priviri de pe podul Mărăşeşti, uzina «Timpuri noi» unde fusesem cândva trimis, într-o probă de foc, pentru «mon oncle» Marcel – omul acela, căruia îi scrisesem un memoriu atât de sincer, îl citise, îl apreciase, i se păruse frumos, dar socotea că pentru ceea ce vorbisem «la tinerii scriitori», încă puţină foame mi se mai cuvenea. Dar să nu fiu neliniştit. Nu va mai dura mult. Omul acela – după cum îl numea mesagerul, dând expresiei un balans de frază bogziană, de melopee, de leit-motiv – omul acela, chiar dacă apare uneori dur, are ca scriitori preferaţi pe Heinrich Heine şi Anatole France. Cu pompierii îndărătul meu, auzindu-i cum strigau, cu «Timpuri noi» în faţa ochilor, am rămas stupefiat, şi locul acesta cu podul dâmboviţean – sub care mă ascundeam odată fugind de acasă pentru a mă arunca în fluviul revoluţiei – mi se păru vrăjit, ca o minune topografică; prea multe mi se întâmplaseră aici, ca la o răscruce, pentru a mai avea vorbe în faţă acestei revelaţii: omul acela de care depindea soarta mea îl avea ca scriitor preferat pe Anatole France în faţa căruia eu mă chinuiam înfricoşat de duplicitate. Cel care răspundea de tot ce se scria şi se gândea – în marile ziare ca şi în gazetele de perete ale tăbăcăriilor – cel care decidea ce-i revoluţionar şi ce nu, ţinea poate chiar pe noptieră, precum maică-mea *Toi et moi* al ei, cărţile lui

Anatole France. Unde era duplicitatea? Şi a cui? Heine? Heine, prieten cu Marx, ţinea! Dar France? Am sucit gâtul elocvenţei ca unui pui de găină, i-am întins mâna brumatului înger anunţător şi am dat să plec, concis. El îmi spusese că spera să ne mai vedem. M-am uitat intrigat la el: nu-şi dădea seama ce vorbeşte şi cui? I-am propus, totuşi, să vină, la iarnă, pe patinoar, să vadă campionatul de hochei. Mă va găsi acolo, în tribună. Hochei-ul e cel mai frumos joc din lume. Îngerul împărăţiei nu fu convins."

Oricât ne-ar deruta stilul de non sau cvasificţiune, oricât aş stărui – precis şi inutil – că întâlnirea n-a avut loc pe pod ci în capul naratorului, există amănunte, ca învârtejirea smocurilor de păr capilar, care nu pot fi inventate. Mai degrabă ar trebui să precizez că în următorii 40 de ani – una din puţinele unităţi de timp cu care se poate lucra cât de cât fiabil – personajul de pe cheiul Dâmboviţei nu a fost la nici un meci de hochei. În următorii 40 de ani, n-a fost la curse de cai, să vadă şi el o crupă de iapă, dacă tot ştia cine-i „Frou-Frou". În următorii 40 de ani, n-a intrat în nici un cazinou, fie şi pentru a pricepe ceva în plus despre Dostoievski; orice joc şi toate jocurile – de la cele de cuvinte la acelea de cărţi, le-a considerat neserioase; în următorii 40 de ani am avut privilegiul să asist la teroarea pe care a exercitat-o asupra logicianului citat pentru că acesta nu putea să scrie dacă nu ţinea zilnic în mâini fie 5 cărţi de poker, fie 8 pentru belotă, pe 13 pentru bridge: „vei scrie tot mai prost" striga mesagerul, o vână umflându-i-se pe frunte; sunt martor că omul celălalt îi putea răspunde aşa: „Nu eşti capabil să

înţelegi o anagramă simplă ca o pastă de dinţi numită «Bună dimineaţa»: «lucid» şi «ludic» au aceleaşi cinci litere ...Asta se pedepseşte!" S-a întâmplat însă ceva esenţial din cauza acestui refuz de a se juca: după un timp, istoriceşte scurt, de la această întâlnire pe bridge-ul de lângă tăbăcării (toposul, toposul în tot ce-i utopos!), îngerul bine vestitor părăsea din proprie voinţă sediul împărăţiei; întra-atât nu-i mai suporta jocurile; se săturase repede – nu văd în acestea nici un eroism, doar o bună calitate umană – să-i mai transmită mesaje crude, ca acela de pe Chei: pentru că ai cerut să scrii adevărul integral, nu vei mai căpăta de lucru şi vei face foame, dar nu te nelinişti, cel care a luat această hotărâre este, ca şi tine, persecutatul lui, un admirator al scepticului şi subversivului Anatole France. Nu se poate susţine şi una şi alta. E un joc de la care trebuie să-ţi scoţi picioarele de sub masă, ca goethean care respectă autorităţile, ca marxist antinihilist, ca tolstoievskian obsedat de omul „dublu", ca lukacsist de Braşov care nu poate asimila jdanovismul de Dâmboviţa. Dacă şeful cenzurii române putea avea la căpătâi *La revolte des anges* şi *Les dieux ont soif* – a nu se uita legenda conform căruia acela îşi luase doctoratul în filosofie, la Iaşi, în 1932, cu o teză despre Bergson, apreciată *magna cum laudae* – un minimum de seriozitate intelectuală, antiludică, nu mai acceptă ca subalternul lui să interzică orice referire subversivă, agresivă la adresa tot mai numeroşilor Calibani de partid, în timp ce acasă, la capul patului, la propriu, lângă veilleuză, îi stau, neclintit, Thomas Mann şi Musil.

Dar când seriozitatea e maximă, chiar inadecvată...? Atunci apare spaima că poţi deveni „Khmer roşu", sorbonard în cultură. Îngerul nu vru, dar nici nu strigă. Îngerul fu, pentru o dată, ironic – adică luă distanţă, căci aşa se zice, în greceşte distanţei: ironos. Revolta îngerilor în aceasta constă: în ironie. Les anges ont soif, aussi: le e sete de distanţare, de ironos. „Îngerul de pe Chei" intră de bună voie şi silit de cărţile cu care nu se juca, printre cei căzuţi în contingent (a doua cădere din rai, zice Heidegger al D-voastră) urmând a se macula (sau nu?) în acest imperiu al Kakaniei balcanice, locul comun al duplicităţilor mai mult sau mai puţin ruşinoase, mai mult sau mai puţin oneste, căci toţi – faustici, antifilistini, marxişti tineri sau dogmatici, lukacsişti şi jdanovişti – suntem români. În termeni mai geometrici, el avea de rezolvat o quadratură a cercului descris mai sus de Nietzsche: să treci prin ruşine, ferindu-te de ea şi de şmecheria cu care instinctiv, până la automatism, până la neruşinare, e tratată „boala" asta în spaţiul deal-vale-deal. Nici un Nietzsche n-a cunoscut şmecheria română – fenomen vital, dialectic, oximoronic – în a-l feri pe un om, în general, de ruşine, şi pe tine însuţi în special. Marx numea ruşinea – într-o scrisoare către Runge la 1843 – „revoluţie". Cu o seriozitate de Institut pentru Sondarea Intelectualităţii Române în Ultimul Secol, se poate observa că 55%-95% dintre subiecţi sunt, în acest domeniu, contrarevoluţionari şi preferă a trata ruşinea reformist şi evoluţionist printr-o viclenie sănătoasă dusă până la şmecherie maladivă; este ceea ce n-a prevăzut fostul mesager: el e incapabil să fie



viclean (deşi ca tatălui său, ca Hegel-ului său îi place viclenia universală cu marile ei rezultate) dar pentru şmecherie – intelectuală sau în piaţă, la cumpărături, la coadă ... – nu numai că n-are vocaţie, dar mai adaugă şi dispreţ dogmatic; ca principală consecinţă, nu şi-a putut negocia, nici cum abandona, principiile cu care „nu te joci" – acelea, numite eminescian, „idealurile", şi, vulgar, în proza zilei, „de stânga" – iar ca secundară urmare nu şi-a schimbat garderoba şi ţinuta sport de profesor universitar, purtând cu voluptate bocanci, iarna, murind de căldură, în sandale, vara, ca orice braşovean autentic al acestui Bucureşti insuportabil. Liric şi epic, această incapacitate pentru isteţime populară şi şiretenie populistă este o dramă a unui tip pe care proza plată a zilei îl numeşte „încuiatul"; ea l-a dus la câteva dezastre – care nu se discută, se consumă – la o nevroză cu care nu s-a mers la Freud, aceea a antifascismului blocat în socialismul real[1], dar şi la o comedie pe care aş avea plăcerea – ruşinoasă, mie îmi spui? – dar deloc frivolă să pun accentul.

De 40 de ani am privilegiul să asist la o admirabilă comedie „de idei" în două acte: în actul 1, până în 1989, profesorul marxist este solicitat şi presat să recomande, să susţină, să garanteze, puritatea tezelor de doctorat, a cărţilor, a referatelor semnate de mulţi suspecţi din punctul de vedere al împărăţiei; am văzut cu ochii mei, nu idei, ci eseişti notorii, bravi şi gravi în antimarxismul lor taciturn, poeţi cu o vână şi vină tragică hotărât antirealist-socialistă, sociologi ai şcolii de la Frankfurt, acoperiţi de unul-două citate ale gânditorului „nea Nicu", tineri filosofi

de mare talent, atent urmăriţi şi puternic obsedaţi de Securitate, cum alergau şi tremurau sincer şi îndreptăţit după referatele profesorului la cărţi care trebuiau salvate din ghiarele cenzurii, la burse externe care trebuiau onorate sau la doctoratele care trebuiau luate; nu mai prididea, conştient de jocul în care intrase el, antiludicul; şi unii şi alţii erau dominaţi de seriozitatea şi cinstea lui, într-o ţară a cărei inteligenţă perfidă va lăsa mereu deschisă întrebarea: de ce marxiştii şi antimarxiştii ar trebui să mai fie şi serioşi? Comicul consta în această muncă „dublă", proprie *Macului roşu*, acelui aristocrat care salva de la ghilotină nobilii francezi, în Revoluţia de la '89 (1789); el rămânea „roşu" dar cu semn schimbat; n-o făcea din antimarxism, ci din acel simţ al valorii pe care orice responsabil de cadre, nededat cu axiologia, îl putea considera „un cras liberalism" când nu chiar „alt-ceva" în caz de „scandal la secţie" ... În actul II, după căderea tiraniei, situaţia e crescând gogoliană, ca ori de câte ori apare vârtejul golului la intelighenţie: cărţi exemplare ale rezistenţei intelectuale anticeauşiste, dar şi autori, se fac a nu mai şti cine le-a ajutat, cât de cât şi esenţial, să nu fie ghilotinate; fiindcă *Macul* a rămas roşu, „de stânga" şi de loc isteţ, nu numai că nu se laudă cu această dovadă de disidenţă, dar îşi mai face şi autocritica pentru cele trei-patru cărţi ale lui în care n-a gândit bine şi s-a supus dogmelor proprii „socialismului real". După care mai încearcă să explice – fără a se scuza! – cum a tremurat el pentru a „nu i se cenzura" în 1989, capitolul din *Opţiuni* despre Andrei Pleşu aflat în

domiciliu forţat la Tescani. E momentul acela intens din comediile serioase când eroului îi poţi spune liniştit: nenorocitule!

Adevărul – desigur, nu integral, măcar cel inoportun! – e că fără profesorul de stânga n-am avea azi câteva cărţi, câţiva poeţi, eseişti şi politologi (trei vocaţii constitutive ale românului) cu care ne lăudăm firesc că „intelectualitatea noastră a fost totdeauna de dreapta şi l-a refuzat organic pe Sartre imbecilul". Finalul – provizoriu, în sensul acelui „ ça dure" cu care Ionesco îi răspundea când Acterian îl întreba „ce mai faci?" prin anii 70 – e din ce în ce mai spumos. Un dârz publicist anticomunist protestează la apariţia marxistului într-o „serată muzicală", „cu atât mai mult cu cât discursul lui Ion Ianoşi nu este primitiv, butucănos sau scrîşnit, ci, dimpotrivă, persuasiv, ademenitor, îndeosebi prin erudiţie". Doamne bine coapte la trup şi la minte sunt fermecate de aceeaşi apariţie la TV şi se întreabă preocupate: „de ce se spune despre el că e un încuiat, şi ce dacă-i marxist?, e foarte fin şi simpatic!" Într-o altă „serată muzicală", Andrei Pleşu se simte dator să precizeze când se face afirmaţia că „profesorul Ianoşi e un marxist irecuperabil": „Cum adică irecuperabil? E un om consecvent cu el însuşi". Apare, într-o noapte, la televizor, târziu, când lumea doarme, un filosof de prestanţa şi autoritatea domnului Mihai Şora: „Trebuie să ne ridicăm pălăria în faţa domnului Ianoşi care ştie să nu cedeze oportunismului." Vin, în aceeaşi orchestraţie de zumzet mozartian al „dramei vesele" (dl. profesor, antiludic, nu suferă Rossini!) – criticile

intransigente de la „stânga" însăşi: e prea liberal, prea moale, prea gelatinos, de ce editează spiritualiştii ruşi?, ce i-a venit să-şi facă autocritica în faţa ăstora?, de ce nu uită de palestinieni când discută despre evrei? Adorabil – ca în comediile clasice, în clipele acute – este atunci când şi „dreapta" şi „stânga" sunt egal şi colegial indispuse citind documentele unde Constantin Noica recomandă unui începător în ale studiilor grele să se ducă să înveţe cu Ion Ianoşi, „cel mai bun profesor de istorie a filosofiei din România".

În acest allegro scherzando, în care degradarea valorilor universale atinge cota acestui proaspăt strigăt parizian: „Liberté, égalité, anxiété!", profesorul are tristeţea energică şi sănătoasă. El – poate nu ca acel „Iosif Hechter suferă" naeionescian – suferă pentru toţi şi toate, cu acea generozitate a stângii luminate şi, conform aceloraşi clişee, cu acea cultură aristocratică a dreptei inteligente. El ar vrea ca mesajul lui de marxist liberal să fie receptat de cât mai mulţi şi agreat de toţi, ca scrisul lui să modifice lumea, cum visa Feuerbach; e permanent neliniştit, jurând să nu mai citească ziarele şi să nu mai deschidă televizorul decât pentru ARTE, face insomnii pentru o bătrânică care i-a cerut bani de pâine, pentru copiii chinuiţi de droguri şi pentru „Sartre e un imbecil", visează retoric că se retrage la munte, unde va lucra toată ziua iar noaptea va bate mesaje pe Internet, îşi „pune" Bach pentru a îmblânzi sistematica evidenţă: de veacuri, întruchiparea compromite ideea; fiindcă nu o suportă; îşi ia nepoţii de mână şi-i duce la „judo" şi la vioară, îşi

terorizează soţia ca să traducă pe brânci şi cu sfinţenie Nietzsche şi Tchadaev şi, când îi mai rămâne timp, ţine socoteala celor câteva zile în care nu s-a văzut cu logicianul din urmă cu 40 de ani ca să-l bată aprig la cap cu aceeaşi predică de pe munte, de la mare, din deal şi din vale: „lasă joaca şi dă cartea!" Profesorul n-are – acum cred că se înţelege – suficientă ironie steinbergeristă, ideologic n-are haz dîmboviţean, e un marxist neduplicitar, dar seriozitatea lui umană îi asigură acea duplicitate ereditară a sentimentelor, acel „dublu" care permite hărăziţilor să capete, stilistic, în fraza continuă a lumii, fie ea proustiană, fie ea thomasmanistă, statut de oximoron. Va sări în sus – el nu acceptă împăciuitorismul oximoronului, acel „il faut vivre avec...", deşi tot de la grecii dialectici vine. Va sări în sus, se va lovi cu capul de tavan, îşi va suci nu retorica, doar vârtejurile de păr alb şi se va lansa în a demonstra că oximoronul e un defetism şi o gelatină a voinţei. Prea bine.

La cei 70 de ani ai lui, fericit că de 40 de ani am privilegiul de a fi bătut la cap şi bombănit de patetismul ianoşist, îi urez – oroare ideologică! – să fie om din ce în ce mai împăciuitorist, măcar cu el însuşi, cu ai lui şi ale lui. Mi se pare vrednic, generos şi binefăcător de perfid să-i urez unui marxist a fi cât mai dialectic. Restul – căci există şi un rest, mai mare decât suma – e secret. Secret şi – „căci, deci" – literatură.

NOTE

[1] vezi şi cap. *Cultura antifascistă*, pp. 284-334 în François Furet, *Trecutul unei iluzii*, Editura Humanitas, 1996.

Ion Ianoși

POST SCRIPTUM

Alcătuirea oricărui „volum omagial" are un subtext ambiguu. Gestul dă în vileag bunele sentimente – ale unora – faţă de sărbătorit, dar anume spre capătul drumului parcurs de el. Laudatio maschează despărţirea. De astă dată e vorba de pensionare, după 43 de ani de prestaţie universitară. Desigur, colegii ar putea să facă uitată ruptura prin amabila invocare a continuităţii preconizate de ei şi sperate de mine: „profesorul consultant" nu e, la urma urmei, cu totul diferit de „profesorul titular", doar îşi conduce doctoranzii în continuare, mai ţine şi câte un curs, la cerere şi dacă are chef, adică dacă-l ţin puterile. E una din pioasele noastre amăgiri, indispensabile pentru supravieţuirea de până la sfârşitul vieţii. N-o refuz nici eu, intru în joc, n-am o fire sumbră, deznădăjduită. N-aş strica, oricum, momentul festiv cu un lamento, „partir c'est mourir un peu". La începutul acestui volum amintesc – iar un autor reaminteşte apoi – înclinaţia mea de a vedea mai degrabă jumătatea plină de pahar decât jumătatea goală. De astă dată sunt şi îndreptăţit să privesc

astfel lucrurile; căci, iată, s-au adunat la banchetul convocat atâţia prieteni dragi, şi apropiaţi ca vârstă, şi mult mai tineri, gata să-şi întrerupă activităţile pentru a fi împreună.

Îmi plac, se ştie, potrivelile de numere. Lucrez tocmai la o carte despre Constantin Noica, îndrăgostitul de cifra şase. Şi mă încântă posibilitatea de a împărţi totalul de 13, câţi s-au arătat dispuşi să mi se alăture între coperţile acestui volum – de astă dată, contrar prejudecăţii, o cifră fastă – în 6 + 6 + 1. „Pe ce te bazezi?”, vorba cunoscutului personaj de roman. Pe o socoteală elementară. Sunt de faţă şase colegi scriitori şi profesori: Andrei Corbea, Radu Cosaşu, Valeriu Cristea, Marta Petreu, Alexandru Simion, Gheorghe Vlăduţescu. Tot astfel, şase foşti studenţi şi actuali doctoranzi (un de-acum doctor, de fapt o „doctoriţă”, în filosofie): Costică Brădăţan, Mădălina Diaconu, Lorena Păvălan, Mihaela Alexandra Pop, Corina Rădulescu, Diana Stanciu. Şi în plus: Vasile Morar – pe care subiectiv îl receptez situat mereu între cele două grupuri, ca pe un veşnic tânăr colaborator, deşi avansat pe parcurs între profesori; dar, totodată, pentru că el anume a îndeplinit serviciile organizatorice ale maestrului de ceremonie. În primul rând lui i se cuvin mulţumirile mele; precum şi profesorului Adrian Miroiu, invizibil prezent printre noi, întrucât el a avut iniţiativa acestei întreprinderi şi a obţinut sponsorizarea, fără de care azimâine nici un volum nu e tipărit sau nu va mai apărea.

Am transmis autorilor rugămintea de a mă avea în vedere mai degrabă ca pre-text la alcătuirea studiilor, pentru ca acestea să îi reprezinte pe ei, să le dezvăluie

măcar o parte dintre preocupări. Tinerii, mai ascultători cu profesorii, deşi autoritatea mi-am exercitat-o, în intenţie, cât mai măsurat cu putinţă, mi-au urmat sfatul în număr şi în măsură mai mare decât vârstnicii; aceştia, pe deplin independenţi în decizii, s-au hotărât să se ocupe, de astă dată precumpănitor, de cărţile şi chiar de persoana mea. Cu excepţii cu tot, regula îşi trădează semnificaţia. Cei din (aproximativ) aceeaşi generaţie, sau lângă care am traversat cot la cot lungi perioade istorice încărcate de experienţe şi greutăţi similare, sunt interesaţi şi de biografia apropiaţilor lor, îşi amintesc mai în detalii şi scrierile lor; pe când cei sosiţi cu întârziere de câteva decenii ori de aproape o jumătate de veac printre noi, atât la facultate cât şi în publicistică, au alte dominante, caracteristice vârstei şi orizonturilor ei de aşteptare, nu au de regulă nici amintiri şi nici afinităţi comune cu cei care le-ar putea fi părinţi şi azi-mâine bunici, în orice caz n-au motiv să se blocheze în similitudinile destinului lor, mai des impuse decât alese, chiar dacă manifestă, când şi când, disponibilitatea de a a se interesa de sau de a se confrunta cu ele. Dialogul e cu atât mai preţios cu cât se desfăşoară între persoane mai îndepărtate ca vârstă şi opţiuni. Această convingere explică încăpăţânata mea încredere, asumat naivă, în a continua să dialoghez cu foşti sau încă actuali studenţi; şi ea constituie un motiv suplimentar de satisfacţie pentru a-i vedea şi acum alături. Iar întrucât lor le aparţine viitorul, în orice caz în plan real dar, sper, şi în cel valoric, voi porni de la ceea ce – la colegiul la care am avut privilegiul să-mi petrec anul

universitar trecut – se chema „junior fellows", pentru a trece apoi la „senior fellows", profesorii şi scriitorii consacraţi, textele cărora, prin implicaţiile lor personalizate, solicită câteva lămuriri şi îmi stârnesc unele adaosuri confesive la cele iniţiale.

Ca decan de vârstă, fac oficiile de gazdă şi prezentările de rigoare. Lorena Pâvălan e cercetătoare la un institut academic cu profil socio-uman, Corina Rădulescu predă filosofie la liceu, Diana Stanciu e profesoară de engleză. Toate trei au desfăşurat şi activităţi didactice universitare, inclusiv la facultatea noastră. Aici îşi prestează munca lor de bază Mădălina Diaconu, Mihaela Alexandra Pop şi, de curând, Costică Brădăţan.

Textele lor din volum răsfrâng preocupări mai ample, îndeobşte legate şi de faza doctoratului. Mădălina Diaconu se află dintre toţi în stadiul cel mai avansat: după ce lucrarea ei de licenţă, despre Kierkegaard, a fost publicată sub formă de carte, şi-a susţinut şi doctoratul românesc (fiindcă se apropie de încheierea celui de al doilea, vienez), prezenta ei contribuţie interferându-se cu un capitol din respectiva disertaţie. În actualul an universitar, Diana Stanciu beneficiază de o bursă la Universitatea Central-Europeană din Budapesta; doctoratul ei tratează, ca şi textul prezent, estetica engleză din secolul al XVIII-lea. Mihaela Alexandra Pop se ocupă asiduu de implicaţii ale dialogurilor platonice, de unde şi aplecarea ei asupra „arhitectonicii" şi „dramaturgiei" din *Banchetul*. Corina Rădulescu, alături de filosofie, cu o îndelungată pregătire muzicală, practică şi teoretică, îşi consacră

doctoratul tot esteticii muzicale – valorificată şi în consideraţiile de faţă. Lorena Păvălan e preocupată mai degrabă de mit şi de religie, aprofundează cu precădere corelaţiile lor în opera lui Mircea Eliade; acum, în reformularea „esteticului", se detaşează de priorităţile ei ştiinţifice, de bună seamă dintr-un impuls de generozitate. Costică Brădăţan, interdisciplinar prin vocaţie, traducător din Berkeley, publicist tot mai remarcat, îşi continuă prin intermediul personajelor lui Dostoievski meditaţia, deconspirată şi cu alte prilejuri, despre pericolele care îl asaltează pe omul contemporan, îndeosebi scufundarea prin excese în neant.

Teme diverse, privite din unghi personal, deşi mereu cu grija colegială de a se intersecta cu problematica scrierilor mele. Dimensiunea veche, uitată şi reactivată, a sublimului (în două texte, chiar în trei, dacă adaog contribuţia profesorului Gheorghe Vlăduţescu); prelungirea naturii plurivalente a acestei categorii în „impuritatea" globală ce caracterizează esteticul; accentul corespunzător pe „arta neartei", cu aplicare distinctă la filosofie; opţiunea muzicală, lunecând între clasic şi romantic, apolinic şi dionisiac; dar şi ambiguităţile „muzicalului" dostoievskian, inclusiv în modulaţiile isterice ale vocii din „subterană": tot atâtea rime între comentatori şi mine. Într-adevăr, astfel de corelări, pendulări, mixturi etic-estetice, filosofic-literare, sau echilibrat-distorsionate, liniştitor-angoasante, m-au întovărăşit atât în cursuri cât şi în cărţi. Iar receptivitatea faţă de ele din partea unor colegi

tineri, desigur pe cont propriu şi cu remarci de sine stătătoare, e firesc să-mi producă satisfacţie.

Nu alt sentiment decât gratitudine îmi stârnesc şi „seniorii". Binecunoscuţi lumii culturale, în primă instanţă îi grupez uşor: doi profesori colegi de catedră, Gheorghe Vlăduţescu şi Vasile Morar; doi profesori de la Universitatea din Cluj şi Iaşi – în acelaşi timp scriitori –, Marta Petreu şi Andrei Corbea; trei scriitori bucureşteni, Radu Cosaşu, Valeriu Cristea şi Al. Simion. Fiecare dintre ei are la activ multe cărţi. Recent le-au apărut Martei Petreu un volum de versuri, lui Valeriu Cristea o carte de memorii, lui Radu Cosaşu o culegere de „momente", iar Al. Simion a încheiat un nou roman. Reputatul germanist Andrei Corbea a fost distins cu Premiul Herder, anual decernat şi câte unui cărturar român de seamă. Gheorghe Vlăduţescu îşi continuă seria exegezelor asupra filosofiei antice greceşti. De altfel, împreună cu el şi cu Vasile Morar – ca şi cu alţi doi profesori – am asigurat nu cu multă vreme în urmă coordonarea *Dicţionarului operelor filozofice româneşti* (Humanitas, 1997), printre ai cărui autori s-au numărat de-asemenea Costică Brădăţan, Mădălina Diaconu, Lorena Păvălan, Marta Petreu, Mihaela Alexandra Pop, Diana Stanciu, semn că Facultatea de Filosofie a Universităţii din Bucureşti a patronat şi alte colaborări decât cea de acum.

Răspund acum observaţiilor din câteva texte „senioriale". Preocupată ea însăşi îndeaproape de istoria filosofiei româneşti şi cu deosebire de aspecte interbelice gingaşe, Marta Petreu scrie despre **O istorie**..., tipărirea

căreia a făcut-o posibilă în colecţia Biblioteca Apostrof, ajunsă o prestigioasă editură alături de revista *Apostrof* tot de ea condusă. Remarcile ei sunt întemeiate. Cu drag aş fi extins în volum contribuţiile lui Mircea Florian, pe care deseori l-am recomandat ca pe unul dintre filosofii români de frunte, doar că el ţinea mai puţin de „culoarul" literar pe care mi-am propus să înaintez. Într-adevăr, însă, l-aş fi putut uşor subsuma unghiului meu particular de vedere pe C. Rădulescu-Motru, mai ales datorită preocupărilor sale de morală. Cât priveşte îndemnul final de a da o proprie carte de morală, subscriu la el cu atât mai voluntar, cu cât spre asta m-am îndreptat în textele mele din anii nouăzeci, inclusiv într-unul încă nepublicat, consacrat moralităţii „vârstelor omului", de la tinereţe pân-la bătrâneţe. Premisele unei asemenea orientări reies şi din scrierile care fac referiri directe la orientarea morală imprimată şi volumelor mele anterioare: Al. Simion vorbeşte de un anume „eticocentrism" care le-a caracterizat; Vasile Morar – el însuşi etician/estetician – se axează pe „moralitatea" intrinsecă esteticii pe care am preconizat-o. Ideea străbate de-asemenea spusele lui Andrei Corbea şi Valeriu Cristea. Cine, dacă nu comentatorul şi traducătorul literaturii germane, el însuşi de formaţie plurilingvă şi multiculturală, era abilitat să se pronunţe cu privire la cărţile mele despre Thomas Mann, Hegel şi celelalte incursiuni pe teritoriul literar ori filosofic german? (De altfel, în trecut a comentat, tot atât de generos, exerciţiile mele de memorialistică.) Cine, dacă nu autorul monumentalului „dicţionar", în două volume,

al personajelor lui Dostoievski, nici el dispus să cedeze idiosincraziilor recente la adresa limbii şi culturii ruse, era îndreptăţit să enunţe judecăţi privitoare la tentativa mea de a pătrunde în „tragedia subteranei"? Ambele monografii, pe care le-am scris în anii şaizeci, într-o vreme a atâtor naivităţi împărtăşite şi de mine, conţin pasaje amendabile, acum le-aş amenda şi eu. Am făcut-o, de altfel, sub diverse forme. Dacă pe cele privitoare la Thomas Mann le-am nuanţat în numeroase prefeţe-postfeţe-articole, iar suplimentările dobândite aş voi să le integrez într-o carte nouă, falsa radicalitate a unui număr de judecăţi despre Dostoievski – de soiul pasajului invocat de către Valeriu Cristea – am corectat-o deocamdată numai printr-o refacere „internă" a volumului, dar cu intenţia de a continua munca până la soluţii demne de o eventuală republicare. (În cazul în care voi reuşi să-mi refac inclusiv trilogia despre sublim, cu siguranţă voi completa primul ei volum, consacrat esteticii, cu trimiterile bibliografice şi cu soluţiile avansate de către Mădălina Diaconu, privitoare la arta plastică abstractă; perspectivă în vederea căreia i-am cerut textele în cauză.)

Valeriu Cristea îmi prilejuieşte însă şi turnura spre mărturisiri cu caracter mai accentuat biografic – completări pe care, direct sau indirect, le favorizează Marta Petreu, Andrei Corbea, Al. Simion, Radu Cosaşu, în variabilă măsură interesaţi şi de intimitatea „secolului nostru cel de toate zilele" şi de „opţiunile" lui, până la asumate „idei inoportune". Ultima, deocamdată, carte a mea cu tentă confesivă, tocmai Valeriu Cristea a ajutat-o,

ca redactor de editură, să apară. Cazurile invocate de el pentru felul în care acele idei şi altele asemenea au fost admonestate ca de tot inoportune, sunt numai două dintre mai numeroasele reacţii. Îmi permit să le integrez printre intoleranţele tipice de la o vreme pentru unii colegi. Paradoxal, deşi intempestivi la culme, ei rămân convinşi de ataşamentele lor liberale. Mă joc chiar cu ideea să alcătuiesc de bună voie şi cu cât mai multă voie bună un nou „dosar de cadre" postdecembrist din articole inchizitoriale la adresa mea. Şi dacă îl voi face public, nu voi ceda tentaţiei polemice şi nu voi proba atitudinea inversă, binevoitoare, din partea aceloraşi, în lunga şi dificila noastră existenţă comună predecembristă. S-a blocat, e adevărat, dialogul cu astfel de liberali antiliberali, intransigenţi în afişata lor toleranţă, antidogmatici de un nou schematism, purtând cruciade la adresa ideilor socialiste (şi nu a realităţilor deformate) cu un maximalism stalinisto-jdanovist. Temperamentul meu concesiv, pe care şi studenţii l-au resimţit în atâtea rânduri, inclusiv la examene, nu mă predispune însă la prea dese ieşiri în arenă. Nu mă simt un gladiator nici în vremurile noastre în care, cu sau fără pâine, circul e la loc de cinste. Prefer să afirm, pe cât posibil nuanţat, idei. Cu câtimea indispensabilă *contra*, rămân ataşat acţiunilor *pro*.

Nu mă aşteptam, recunosc, la intoleranţa agresivă a câtorva foşti confraţi dintre scriitori, mai ales critici, umăr la umăr cu care am susţinut de-a lungul timpului apariţia multor volume bune. Al. Simion invocă referatele la edituri prin care am sprijinit destui autori, Radu Cosaşu

descrie pe larg „o admirabilă comedie «de idei» în două acte", primul când puneam umărul pentru tipărirea atâtor cărţi, al doilea când mai nimeni nu îşi aminteşte de asta. (Marta Petreu a şi publicat, la un moment dat, o listă a referatelor favorabile pe care le-am înaintat, la solicitare, Editurii Cartea Românească în anii şaptezeci-optzeci.) Prelucrarea sufletească a unor situaţii de disconfort ar putea fi totuşi benefică pentru scris. Am chiar pus la lucru o asemenea nedreptăţire şi am realizat, mai repede decât într-o stare calmă, „ideile inoportune".

Dar, pentru ca şi în continuare să acţioneze corect, „sub tensiune" şi în „logica unei vieţi", nu strică „o pedagogie a lucidităţii" în plus. E vorba de a găsi motivele atitudinii neiertătoare cu care unii scriitori îi tratează pe alţii. Apelul la „genus irritabile vatum" – spre deosebire de cumpătarea îndeobşte mai mare a oamenilor de ştiinţă – este îndreptăţit, dar insuficient. Căci de fiecare dată irită ceva anume. În cazul meu, îl dau în vileag câteva texte din volum, atunci când invocă ba simpatiile mele de „stânga", ba calitatea mea de „marxist". N-am acoperit vreodată, nici în ultimii ani şi nici în textul deschizător din volum, implicaţiile subsumabile – voit simplificat, de bună seamă – unor asemenea formule. „Logica vieţii" mi-a predeterminat-o condiţia de multiplu minoritar, chiar dintre burghezi, după care i s-au conformat destule atitudini biografice şi cărturăreşti, chiar cu doza lor de nonconformism. Nu sunt dispus să cedez şantajùlui unei „drepte" intelectuale care pe sine însăşi se contemplă satisfăcut în oglindă ca de tot dreaptă. Chemarea ei

nemărturisită o pot reduce la: fiţi oportunişti, spuneţi altceva decât aţi făcut, acoperiţi-vă fostele idei, iluzii, prostii, sau, dacă nu, tăceţi; iar noi, cei drepţi, cei puri, vă vom ierta atunci, vă vom accepta, veţi face parte din fericita comunitate a celor care nu au nimic a-şi reproşa, care n-au făcut concesii, care au ştiut mereu ce e bine şi ce e rău. Îmi e străin şi acest maniheism, nu-l consider neapărat mai curat decât cel anterior. Nu mă integrez nici între puri, nici între impuri – am spus-o încă la începutul anului 1990, la şedinţa memorabilă cu studenţii facultăţii, când unii au preconizat dreapta soluţie solomonică. Raportul dintre nedemnitate şi demnitate, în trecut şi în prezent, e mai greu de cumpănit în cazul fiecărui om de cultură, de către alţii dar şi de către sine.

E vorba şi despre viaţă, şi despre ideile ei. Cât priveşte episodul de viaţă relatat de Radu Cosaşu, binecunoscut „ficţionar", el nu a avut loc, la Podul Mărăşeşti sau aiurea, n-am fost „mesager" şi „înger al împărăţiei", nu i-am comunicat că încă puţină foame nu-i strică, totul e invenţie literară, o recunoaşte de altfel şi autorul, m-am amuzat atunci când pentru întâia oară am citit scena într-o carte a sa, dar, în contextul sobru al volumului de faţă, unii cititori neatenţi ar putea-o socoti credibilă. Or, potrivit cu versul minunatului poet József Attila încă din anii treizeci, referitor şi la relaţiile maghiaro-române, în traducere literală „e destulă luptă că trebuie să ne mărturisim trecutul" – nu mai e cazul să-i adăugăm şi ce n-a fost...

Rămân ideile. Cât sau deloc a fost din ele acceptabil, se cade să fie cernut cât vom trăi. Dacă mulţi nu vor s-o facă, îi priveşte. Personal cred în nevoia confruntărilor de sine. Câtă vreme Marx va fi socotit doar un „câine mort", mă voi strădui să-l reaşez, cu conştiinţa reuşitei previzibil minimale la noi, printre savanţii importanţi ai secolului trecut, ale cărui noutăţi teoretice şi metodologice nu vor putea fi – cum nici nu sunt în Occident – nesocotite. Chestiunea „marxismului" e mai încurcată. În orice caz, pentru ce n-am numi pe cineva ataşat de el odinioară, dar întrucâtva şi acum (după modelul „kantian", nu „kantist", „hegelian", nu „hegelist" ş.a.m.d.), ca pe un „marxian"?! În ceea ce mă priveşte, formula mi-ar conveni şi prin deschiderea sa ambivalentă. Căci „marxian" am fost anume ca „marsian", dacă e s-o iau pe franţuzeşte. Iar la vârsta mea, nu-mi este dat să rămân altceva decât tot „marsian".

februarie 1998

CUPRINS

ION IANOŞI, Exerciţiu biobibliografic 1

VASILE MORAR, Morala esteticianului 81

ANDREI CORBEA, Ion Ianoşi: o pedagogie a lucidităţii 101

VALERIU CRISTEA, „Deocamdată lumea în care trăiesc nu-mi place” 121

MARTA PETREU, Un istoric al filosofiei româneşti 131

LORENA PĂVĂLAN, Înţelegerea esteticului la Ion Ianoşi 149

GHEORGHE VLĂDUŢESCU, Notă la „Despre sublim” 163

MĂDĂLINA DIACONU, Urmă şi aură sau sublimul şi înţelepţirea artei abstracte 171

DIANA STANCIU, Un secol al esteticii şi dihotomia frumos-sublim 187

AL. SIMION, Sub tensiune 209

COSTICĂ BRĂDĂŢAN, Un veac de subterană 231

MIHAELA ALEXANDRA POP, Arta neartei 261

CORINA RĂDULESCU, „Slujirea” ideii în polifonia ei 295

RADU COSAŞU, Logica unei vieţi 309

ION IANOŞI, Post scriptum 327

*... cer **europeanului** din D-voastră să judece totul și să accepte, în aventura mea, îndemnul către tineri să încerce neobișnuitul cu mijloace neobiș-nuite și ele. În acest sens, cu sau fără voia D-voastră, sunteți un „păltinișan" a cărui tovărășie ne cinstește și ne sporește.*

Constantin Noica, *din ultima scrisoare către Ion Ianoși,* 30 iulie 1987

*... poziția incomodă mi-am asumat-o de când mă tot strecor **între** literatură și filosofie, în cărți pentru scriitori insuficient de scriitoricești, iar pentru filosofi – prea puțin filosoficești. Mi-am amenajat însă postul de observație în acest **nó man's land,** cu deschidere spre ambele direcții. El îmi aparține intim, în rând cu alte „extrateritorialități".*

Ion Ianoși, *O istorie a filosofiei românești – în relația ei cu literatura,* 1996